Pamph.
LE
ShK.B.
R

Shakespeare, William
Marston, John

SHAKESPEARES ABHÄNGIGKEIT VON JOHN MARSTON

(TEILDRUCK)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

SCHLESISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BRESLAU

VORGELEGT UND MIT IHRER GENEHMIGUNG VERÖFFENTLICHT

VON

FRIEDRICH RADEBRECHT

DIENSTAG, DEN 23. JULI 1918, MITTAG 12½ UHR
IN DER AULA LEOPOLDINA DER UNIVERSITÄT

VORTRAG:

ÜBER DIE AUTORSCHAFT DER STELLE VOM „RAUHEN PYRRHUS."
HAMLET II, 2, 472 ff.

DARAUF PROMOTION

HALLE (SAALE)
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS G. M. B. H.
1918

IV M

3 1761 09704780 7

LIBRARY
APR 28 1922
UNIVERSITY OF TORONTO

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Breslau.

Referent: Prof. Dr. L. L. Schücking

Tag der mündlichen Prüfung: 3. Juli 1918.

Mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät wird nur ein Teil der eingereichten Arbeit als Dissertation gedruckt. Vollständig erscheint sie als Nummer 3 der von Professor Schücking und Professor Deutschbein herausgegebenen Sammlung

„Neue Anglistische Arbeiten"

im Verlage von Otto Schulze, Cöthen i. A.

Meiner Braut

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung . . . . . 1—2

I. Hauptteil: Beziehungen zwischen *Hamlet* und *Antonio's Revenge* . . . . . 3—78

1. Kapitel: Marston als Dramatiker . . . . . 3—24

a) Marstons Leben (S. 3—5).

b) Marstons Dramen (S. 6—12).

c) Von welchen Theatertruppen wurden Marstons Dramen gespielt? (S. 12—14).

d) Beziehungen Marstons zu Shakespeare (S. 14—16).

e) Übersicht über die Marstonliteratur (S. 16—20).

f) Inhaltsangabe von Marstons *Antonio's Revenge* (S. 20—24).

2. Kapitel: Das Verhältnis von *Antonio's Revenge* zum *Hamlet* mit Berücksichtigung der *Spanish Tragedy* . . . . . 24—53

a) Übereinstimmungen von *Antonio's Revenge* mit der *Spanish Tragedy* und mit *Hamlet* in Motiven und Situationen (S. 24—34).

Hauptmotive — Figur des Geistes — Dramatischer Aufbau — Verzögerte Rache — Der Rächer tötet erst den Unschuldigen — Schnelle Hochzeit — Motive des Schurken — Beide Schurken trachten dem Sohne des ermordeten Fürsten nach dem Leben — Intrigue und Gegenintrigue — Häufung der Morde — Gift — Empörung — Kirchhofs- und Bestattungsszenen — Tod des unglücklichen Mädchens — Die Rächer sind schwarz gekleidet und treten ein Buch lesend auf — Der Rächer liebt die Tochter der Gegenpartei — Böse Vorahnungen — Umständliches Schwören — Beide Dramen spielen im Ausland — Clownszenen — Mittel und Wege der Rächer — Wahnsinnsmotiv — Enthüllung durch Briefe.

Seite

b) Parallelen der *Spanish Tragedy* mit *Antonio's Revenge* (S. 34—38).
Die schurkischen Helfershelfer — Herausreißen der Zunge — Aufgehängter Leichnam — Maskenspiel — Monologe von der Erde aus — Lateinische Zitate — Malerszene.

c) Charakterparallelen (S. 38—44).
Rächer — Schurke — Helfershelfer — Figur des Ermordeten — Treue Freunde — Gegenspieler — Schwache Frau — Trägerinnen des Wahnsinns- und Selbstmordmotivs — Unschuldig leidende Mädchen.

d) Gedankliche und wörtliche Anklänge (S. 44—49).
zwischen *Antonio and Mellida* und *Hamlet* — zwischen *Antonio and Mellida* und der *Spanish Tragedy*.

e) Folgerungen (S. 49—53).
Das Verhältnis von *Antonio's Revenge* zur *Spanish Tragedy* und zum *Hamlet* — Das Verhältnis von *Antonio's Revenge* zum *Hamlet* — Der borgende Dichter.

3. Kapitel: Shakespeares Abhängigkeit von Marston, nachgewiesen an *Antonio's Revenge* und *Hamlet* . . . . . 53—78

a) Das Verhältnis von Shakespeares *Hamlet* zum deutschen Komödiantenstück *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark* (S. 53—57).

b) Shakespeares Abhängigkeit von Marston in Motiven und Situationen (S. 57—69).
Bühnenwirksame Einführung des Geistes — Verzeihende Liebe des Geistes gegenüber seiner früheren Gemahlin — Empörungsmotiv — Kirchhofs- und Bestattungsszenen — Totenschädel — Tod des unglücklichen Mädchens — Schilderung dieses Unglücks — Inniges Verhältnis zwischen Mutter und Sohn — Liebevolle Verehrung des Sohnes gegenüber dem Vater — Wahnsinnsmotiv.

c) Shakespeares Abhängigkeit von Marston in den Charakteren (S. 69—75).
Beißende Ironie der Rächer — Unduldsamkeit der Rächer — Figur des Ermordeten — Schwache Frau — Die Königin der *Quarto 1.*

d) Beeinflussung Shakespeares durch Marston in Worten und Gedanken (S. 75—77).
Hamlets Unterredung mit seiner Mutter — Hamlets Worte nach dem Schauspiel — Hamlets Gelöbnis, von nun an nur der Rache zu leben — Hamlets Worte beim Zwischenruf des Geistes.

(Bis hierher Teildruck.)

Seite

II. Hauptteil: Beziehungen zwischen *King Lear, Othello* und dem *Malcontent* . . . . . 79—119

1. Kapitel: Marstons *Malcontent* . . . . . 79—84

a) Verfasserfrage (S. 79).

b) Entstehungszeit (S. 79—81).

c) Inhaltsangabe des *Malcontent* (S. 81—84).

2. Kapitel: Shakespeares Abhängigkeit von Marston, nachgewiesen am *Malcontent* und *King Lear* . . . . . 84—112

a) Die ungeheuer kühnen Verkleidungen (S. 85—89).

Abhängigkeit der ganzen Handlung von diesem Motiv — Beibehaltung der Verkleidung während des ganzen Stückes — Täuschung der nächsten Bekannten und sogar der eigenen Angehörigen — Doppelte Verwendung dieses Motivs — Der borgende Dichter — Chronologie der Dramen — Vergleich mit Shakespeares Quellen — Marstons Priorität in kühnen Verkleidungen großen Stils.

b) Die Figur des Kent (S. 89—93).

Gemeinsame Züge Kents mit Malevole in der Haupthandlung — Ähnlichkeit in den Schlußszenen — Vergleich mit dem Perillus des alten Stückes — Unerschöpfliche Schimpfworte gegen den Haushofmeister — Auffällig freimütiges Verhalten gegen Cornwall.

c) Der König Lear (S. 94—104).

Der Leir des alten Stückes, ein gebrochener, gottergebener Mann — Shakespeares Lear, der unablässig scheltende alte Mann, dem Unrecht geschehen ist — Lears Schimpfen gegen den Haushofmeister — sein häufiges Fluchen — Betonung der Häufigkeit des Ehebruches — Lears Wüten gegen die sexuelle Unsittlichkeit — Die Vorstellung eines Wesens, das halb Tier halb Mensch ist — Ähnlichkeit der Situation von Kent und Lear mit der von Lucio und Andrugio in *Antonio and Mellida*.

d) Die ehebrecherische Liebe der Töchter Lears (S. 104—106).

Das völlige Fehlen dieses Zuges in den Quellen — Verwandtschaft mit dem *Malcontent* — Auffälliger Anklang an *Antonio's Revenge*.

e) Der Schurke Edmund (S. 107—112).

Seine Ähnlichkeit mit Mendoza in der Haupthandlung — Verhalten seiner Opfer, als er sie ins Gefängnis schickt — Motiv für seine Schandtaten — Edmund und Mendoza genießen gleichzeitig das Vertrauen ver-

Seite

schiedener Leute, die sie alle betrügen — Die Betrogenen halten den Schurken für einen Ehrenmann — er selbst betont auch immerfort, daß er es gut und ehrlich meine.

3. Kapitel: Shakespeares Abhängigkeit von Marston, nachgewiesen am *Malcontent* und *Othello* . . . . . 112—118

Der "honest" Jago — Jago genießt das blindeste Vertrauen aller seiner Opfer — Vergleich mit Cinthios *Hecatommithi* — Jago rückt in die Stelle des abgesetzten Cassio — Der dumme Gimpel Rodrigo — Verhalten Jagos bei Rodrigos Verwundung — Verdächtigung Biancas — Jagos Motiv bei Shakespeare Zurücksetzung im Gegensatz zu Cinthio — Folgerungen.

Schluß . . . . . 120—122

Literaturangabe.

Ankenbrand, H., Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance, Leipzig 1906.

Aronstein, Ph., John Marston als Dramatiker (Englische Studien 20, 21).

Berghäuser, W., Die Darstellung des Wahnsinns im englischen Drama; Diss. Gießen 1914.

Bieber, G. A., Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung; Anglistische Arbeiten 3, hgb. von Schücking, Heidelberg 1913.

Bodenstedt, F., Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke; Berlin 1858.

Bradley, A. C., Shakespearean Tragedy; London 1904.

Chapman, G., Bussy d'Ambois; in Works, ed. Shepherd, London 1874, vol. 2.

Creizenach, W., Schauspiele der engl. Komödianten; Sammlung Kürschner 1889.

— Die Tragödie „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet von Dänemark" und ihre Bedeutung für die Kritik des Shakespeareschen Hamlet; Phil.-hist. Klasse der Berichte der Kgl. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften, Bd. 39, Leipzig 1887.

Dempewolf, W., Shakespeares angebliche Modelle; Diss. Jena 1914.

Dictionary of National Biography (DNB).

Elze, K., Einleitung zum Hamlet im Schlegel-Tieck Bd. 6; Berlin 1897.

Evans, M. B., Der bestrafte Brudermord, sein Verhältnis zu Shakespeares Hamlet. 1910. Theatergeschichtliche Forschungen 19.

Fleay, F. G., A Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642; 2 vols. London 1891.

Foster, F. A., Dumb Show in Elizabethan Drama before 1620; (Englische Studien 44).

Furness, H. H., A New Variorum Edition of Shakespeare:
Hamlet; 2 vols. London and Philadelphia 1877.
King Lear; 1 vol. „ „ „ 1880.
Othello; 1 vol. „ „ „ 1886.

Göbel, Käte, Die Quellen und die Entstehungszeit von Thomas Heywood's 'Iron Age'; Diss. Jena 1917.

Griffiths, L. M., Marston's Shakespearianisms; in: Poet-Lore Vol. II; 6, 7; 1890; Philadelphia.

— 'Antonio's Revenge' and 'Hamlet'; in: Poet-Lore Vol. II, 8; 1890 Philadelphia.

Koeppel, E., Quellenstudien zu den Dramen Jonsons, Marstons und Beaumonts and Fletchers; Erlangen und Leipzig 1895.

Kyd, Thomas, The Spanish Tragedy. Hgb. von J. Schick, Berlin 1901.

— Works, ed. by Boas; Oxford 1901.

Landsberg, Gertrud, Ophelia. Die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung; Neue Anglistische Arbeiten, hgb. von Schücking und Deutschbein, Nr. 1. Cöthen 1918.

Latham, R. G., Two Dissertations on Hamlet. London 1872.

Lawrence, W. J., Plays within plays. (Englische Studien 33.)

Le Gay Brereton, J., Notes on the text of Marston. (Englische Studien 33.)

Lewis, Ch. M., The Genesis of Hamlet. New York 1907.

Litzmann, B., Entstehungszeit des deutschen Hamlet; Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. N. F., Bd. 1.

Maas, H., Äußere Geschichte der deutschen Theatertruppen; Bangs Materialien 19.

Marston, John, Works, ed. by A. H. Bullen; 3 vols. London 1887.

Mézières, A., Contemporains et successeurs de Shakespeare; Paris 1897. 4. Auflage.

Murray, Sir Gilbert, Lecture on Hamlet and Orestes; Clarendon Press 1914.

Penniman, J. H., The War of the Theatres; 1897. Publications of the University of Pennsylvania.

Quellen zu König Lear, hgb. von Rudolf Fischer; in: Shakespeares Quellen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Nr. 1. Bonn 1914.

Sarrazin, G., Die Entstehung der Hamlet-Tragödie; Anglia 12, 13, 14.

— Thomas Kyd und sein Kreis; Berlin 1892.

— Kleine Shakespeare-Studien in den „Beiträgen zur roman. und engl. Philologie, dem X. deutschen Neuphilologentag überreicht"; Breslau 1902.

— Aus Shakespeares Meisterwerkstatt; Berlin 1906.

Graf von Schack, A. F., Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare; Stuttgart 1893.

Schelling, F. E., Elizabethan Drama 1558—1642; Boston and New York 1908.

— English Literature during the Lifetime of Shakespeare; London 1910.

Schick, J., Die Entstehung des Hamlet; Jahrbuch 38.

Schücking, L. L., Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit; Heidelberg 1908.

— Shakespeare als Volksdramatiker; Internationale Monatsschrift VI, 12.

— Primitive Kunstmittel u. moderne Interpretation. G. R. M. 1912.

— Shakespeares Melancholie; Preußische Jahrbücher 128; 1907.

— Eine Anleihe Shakespeares bei Tourneur; Englische Studien 50.

Shakespeare, W., Works, Arden Edition.

— Hamlet; übersetzt A. W. von Schlegel.

— König Lear; übersetzt von Ludwig Tieck [Baudissin].

— Othello; übersetzt von Ludwig Tieck [Baudissin].

— Hamlet, Quarto I.

— Poems; ed. by G. Wyndham; London 1898.

Small, R. A., The Stage Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters; Breslau 1899.

Stoll, E. E., Shakespeare, Marston, and the Malcontent Type; Modern Philology vol. III, 3, January 1906.

— John Webster, The periods of his work as determined by his relations to the drama of his day; Boston Massachusetts, 1905.

Tanger, G., 'Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet von Dänemark' und sein Verhältnis zu Shakespeares Hamlet; Jahrbuch 23.

Tatlock, John S. P., The Siege of Troy in Shakespeare and Heywood; in: Public. of the Mod. Lang. Assoc. of America. Vol. XXX, 719 ff.

Thorndike, A. H., The Relations of Hamlet to Contemporary Revenge Plays; in: Public. of the Mod. Lang. Assoc. of America. N. S. Vol. X.

— Tragedy; Cambridge 1908.

Viëtor, W., Hamlet, Parallel Texts of the First and Second Quartos and the First Folio; Marburg 1891 — Shakespeare-Reprints II.

Ward, A. W., A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne; 2 vols. London 1875 — 2. Auflage: 3 vols. 1899.

Wenzel, P., Cyril Tourneurs Stellung in der Geschichte des englischen Dramas; Diss. Breslau 1918.

Winckler, Carl, John Marstons literarische Anfänge; Diss. Breslau 1903.

— Marstons Erstlingswerke und ihre Beziehungen zu Shakespeare; Englische Studien 33.

Winckler, Ludwig, Über die Blutrachetragödien in der elisabethanischen Literatur; Diss. Halle 1907.

Winkler, Alwine, Thomas Heywoods 'A Woman killed with kindness' und das Ehebruchsdrama seiner Zeit; Diss. Jena 1915.

Wolff, M. J., Shakespeare; 2 Bde., München 1908.

— Zum Werden des Hamlet; Intern. Monatsschrift 1912.

von Wurzbach, W., John Marston; Jahrbuch 33.

Abkürzungen.

Sp. Tr. = *The Spanish Tragedy* von Kyd.
Sh. = Shakespeare.
H. = *Hamlet.*
U. = *Urhamlet.*
Q_1 = *1. Hamletquarto* von 1603.
Q_2 = *2. Hamletquarto* von 1604.
B. B. = *Der bestrafte Brudermord.*
R. II. = *Richard II.*
R. III. = *Richard III.*
H. IV. = *Henry IV.*
H. V. = *Henry V.*
H. VI. = *Henry VI.*
K. J. = *King John.*
T. G. of V. = *The two Gentlemen of Verona.*
M. of V. = *The Merchant of Venice.*
A. Y. L. I. = *As you like it.*
T. N. = *Twelfth Night.*
M. for M. = *Measure for Measure.*
Oth. = *Othello.*
K. L. = *King Lear.*
A. and C. = *Antony and Cleopatra.*
T. of A. = *Timon of Athens.*
M. = Marston.
J. M. = John Marston.
A. + M. = *Antonio and Mellida.*
A. R. = *Antonio's Revenge.*
Mal. = *The Malcontent.*
C. = Giraldo Cinthio.
E. St. = Englische Studien.
Jahrbuch = Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Einleitung.

Mit der *Spanish Tragedy* hatte Thomas Kyd einen ganz neuen Dramentyp auf die elisabethanische Volksbühne gebracht. Dieses Stück ist nämlich, wie Thorndike[1]) hervorhebt, die erste Rachetragödie, die für das große Publikum bestimmt war.

Das treibende Motiv dieser Dramengattung ist Blutrache für ein unschuldig erlittenes Unrecht, wobei schließlich oft nicht nur der Schuldige sondern auch der Rächer untergeht (Thorndike). Natürlich haben die Rachetragödien noch andere typische Züge gemeinsam. So spielen beispielsweise der Geist des Ermordeten und das Wahnsinnsmotiv eine große Rolle. (Vgl. dazu die Arbeiten von Ankenbrand[2]) und Berghäuser.)[3])

Ihre höchste Vollendung in künstlerischer Beziehung erfuhr das elisabethanische Rachedrama in Shakespeares *Hamlet*tragödie. Allgemein bekannt ist, daß — abgesehen von den typischen Verwandtschaften der Blutrachetragödien — sich Kyds *Spanish Tragedy* und Shakespeares *Hamlet* in dieser Dramengattung sehr nahe stehen.

Handelt es sich im *H.* um die Rache eines Sohnes für seinen ermordeten Vater, so ist das Hauptmotiv der *Sp. Tr.* die Rache eines Vaters für seinen Sohn; in der *Sp. Tr.* verträgt sich der Rächer Hieronimo scheinbar mit dem Mörder Lorenzo, um ihn desto sicherer töten zu können, hier Laertes

[1]) Thorndike, *The Relations of Hamlet to Contemporary Revenge Plays*, p. 126.

[2]) Ankenbrand, *Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance.*

[3]) Berghäuser, *Die Darstellung des Wahnsinns im engl. Drama.*

mit Hamlet; wir haben hier wie dort den Geist des Ermordeten, welcher nach Rache ruft; in beiden Stücken stellt sich der Rächer wahnsinnig, um seinen Plan ungehindert ausführen zu können; auch das Motiv verzögerter Rache ist gemeinsam; außerdem führt das Schauspiel im Schauspiel in beiden Fällen die Katastrophe herbei. — Diese Übereinstimmungen erscheinen einem umso natürlicher, seitdem Sarrazin Thomas Kyd auch als Verfasser des *Urhamlet*, der Quelle von Sh.'s Drama, nachgewiesen hat.

Doch eine in manchen Stücken noch viel engere Verwandtschaft mit dem *H.* zeigt eine andere Rachetragödie, die zeitlich zwischen Kyds *Sp. Tr.* und Sh.'s *H.* liegt: Das ist John Marstons Drama *Antonio's Revenge.*

Von verschiedenen Seiten ist schon auf diese Verwandtschaft hingewiesen worden. Ältere Forscher wie Wurzbach[1]) schlossen daraus einfach auf eine Anleihe M.'s bei Sh. Dagegen sprechen von vornherein die Zeitverhältnisse. Deshalb begnügt sich die neuere Forschung damit, die Verwandtschaft auf eine gemeinsame Entlehnung von dem Kydschen *Urhamlet* zurückzuführen. Thorndike[2]) und ihm folgend Stoll[3]) und Schelling[4]) bringen allerdings wieder M. mit Sh. in Verbindung; doch sie verfolgen die von ihnen aufgedeckte Spur noch nicht weiter. Geht man dieser Erscheinung tiefer auf den Grund, so ergibt sich doch mit Notwendigkeit die Frage, in welcher Beziehung Sh. zu M. stand. Wenn man den von Thorndike eingeschlagenen Weg weiter verfolgt, muß sich unfraglich neues Licht in das Verhältnis dieser beiden Dichter bringen lassen. Doch um dieser Frage näher treten zu können, muß man zunächst einen Blick auf M.'s Leben und seine Bedeutung als Dichter werfen.

[1]) W. von Wurzbach, *John Marston*, S. 98.
[2]) Thorndike, *Hamlet and Eliz. Rev. Plays.*
[3]) Stoll, *Shakespeare, Marston, and the Malcontent Type*, p. 281 ff.
[4]) Schelling, *Elizabethan Drama.*

I. Teil.

Beziehungen zwischen *Hamlet* und *Antonio's Revenge.*

1. Kapitel.

Marston als Dramatiker.

John Marstons genaues Geburtsdatum ist uns nicht bekannt. Er wurde gegen das Jahr 1575 wahrscheinlich zu Coventry geboren,[1]) war also etwa zehn Jahre jünger als Sh.

Sein Vater war Jurist. Dieser wurde 1570 Mitglied und 1592 Dozent des Middle Temples. Er heiratete Maria, die Tochter des italienischen Wundarztes Andrew Guarsi (oder Guersie),[2]) der sich in London niedergelassen hatte. Der Umstand, daß M.'s Mutter eine Italienerin war, ist für unseren Dichter von bedeutendem Einfluß gewesen.[3])

Später verzog M.'s Vater nach Coventry, wo sein Sohn die Coventry free-school besuchte. Am 4. Februar 1591—1592 wurde unser Dichter am Brazennose College in Oxford immatrikuliert, um ebenfalls Jura zu studieren. Am 6. Februar 1593—1594 wurde er Bachelor of Arts. Aus einer Bemerkung Anthony à Woods[4]) und aus dem Testament seines Vaters geht hervor, daß er sich bald von der Juristerei abwandte,

[1]) Vgl. Bullen, *The Works of Marston,* Introduction, p. XII.

[2]) Vgl. Grosarts *Introduction zu Marstons Dichtungen.*

[3]) Vgl. Swinburne (in: *19th Century,* Oct. 1888) p. 535: "M. is in more points than one the most Italian of our dramatists."

[4]) "After completing that degree by determination", says Anthony à Wood, "he went his way and improved his learning in other faculties." (Small, *Stage-Quarrel,* p. 62.)

um sich höchstwahrscheinlich der Literatur und der Bühne zu widmen.[1])

Darin ist J. M. der erste Vertreter einer ganz neuen Generation. Die Dramatiker vor ihm hatten zwar zum großen Teil auch die Universität besucht, sie waren jedoch zumeist verkrachte Existenzen, führten ein wildes Bohême-Leben und verkehrten in den Vorstadtkneipen mit der Hefe des Volkes. Viele von ihnen gingen auf elende Art und Weise unter. Sie stammten auch nicht aus den obersten Volksschichten. Marlowes Vater war Schuhmacher, Kyds Vater Gerichtsschreiber, Greenes Vater Gastwirt,[2]) und auch Sh.'s Vater hatte weder akademische Bildung, noch gehörte er von Hause aus der "gentry" an.

M. dagegen stammt aus 'guter' Familie. Sein Vater war selbst Akademiker, ja sogar juristischer Universitätsprofessor. M. ist der erste elisabethanische Dramatiker, der aus einer höheren sozialen Schicht stammt. Nach ihm war das nichts Ungewöhnliches mehr. Seine späteren Zeitgenossen Chapman, Middleton, Tourneur, Beaumont und Fletcher stammen alle aus 'besseren' Kreisen. So war Tourneurs Vater Offizier,[3]) Beaumonts Vater Jurist, und John Fletcher ist sogar der Sohn des späteren Bischofs von London.[4])

Auch noch in einem anderen Moment unterscheidet sich M. von den Dramatikern, die ihm vorangingen. Er heiratete nämlich Maria, die Tochter eines Geistlichen, des Rev. William Wilkes, Kaplans Jakobs des Ersten, eines bekannten Predigers. Daß ein Dramenschreiber die Tochter des Hofpredigers heiratete, ist erstaunlich.

Alles das deutet doch darauf, daß M. eine gehobene soziale Stellung einnahm, was man von seinen Vorgängern nicht sagen kann.

Von M.'s Leben wissen wir aus jener Zeit wenig. Wegen satirischer Bemerkungen in seiner Komödie *Eastward Hoe*

---

[1]) Vgl. die Worte im Testament von M.'s Vater: ". . . my law books etc. to my s[d] son whom I hoped would have profited by them in the study of the law but man proposeth and God disposeth . . ." (Bullen I, p. XIII).

[2]) Vgl. dazu besonders Schelling, *Eliz. Dr.* I, p. 523.

[3]) Vgl. Paul Wenzel, *Cyril Tourneur*, S. 9.

[4]) Vgl. Schelling, *Eliz. Dr.* I, p. 524.

über die Schotten, die von Jakob I. sehr bevorzugt wurden, wanderte er wahrscheinlich 1604 oder 1605[1]) gemeinsam mit Jonson und Chapman ins Gefängnis, wurde aber bald wieder auf freien Fuß gesetzt.

M.'s Werke — mit Ausnahme von *The Insatiate Countess* (1613) — wurden zwischen den Jahren 1602 und 1607 veröffentlicht. Für die Bühne scheint er also kaum zehn Jahre lang geschrieben zu haben. Endgültig von der Bühne zurückgezogen hat er sich demnach wohl gegen 1607. Dann wandte er sich der Kirche zu. Ein genaues Datum für diesen Wendepunkt kennen wir nicht. Fest steht jedenfalls, daß er am 10. Oktober 1616 die Pfarrstelle von Christ Church in Hampshire erhielt, die er am 13. September 1631 wahrscheinlich aus Gesundheitsrücksichten wieder niederlegte (Bullen, *Introduction*, p. XIV). Das einzige uns bekannte Ereignis aus dieser Zeit ist die Veröffentlichung einer Gesamtausgabe seiner Werke von William Sheares im Jahre 1633. Über das Leben M.'s ist uns aus dieser Zeit nur eine Bemerkung überliefert. In der Widmung an Lady Elizabeth Carey, Viscountess Falkland, sagt Sheares von dem Autor, er sei "in his autumn and declining age" und "far distant from his place".

Am 17. Juni 1634 war M. so krank, daß er sein Testament nur noch mit einem Zeichen unterschreiben konnte. Am 25. Juni 1634 ist er dann zu London (Aldermanbury parish) gestorben. Er ruht neben seinem Vater in der Kirche, die zu dem Temple gehörte. Auf seinem Grabstein steht die sonderbare Inschrift "Oblivioni sacrum", wahrscheinlich mit Beziehung auf die Widmung, die er seiner *Scourge of Villainy* vorausschickte:

> To Everlasting Oblivion (*Works III*, p. 380):
> Let others pray
> For ever their fair poems flourish may;
> But as for me, hungry Oblivion,
> Devour me quick, accept my orison,
> My earnest prayers, which do importune thee
> With gloomy shade of thy still empery
> To veil both me and my rude poesy.

[1]) Vgl. Bullen I, *Introduction*, p. XXXVIII, Anmerkung.

M. begann seine literarische Tätigkeit nicht als Dramatiker. Er schrieb zunächst ein erotisches Gedicht: *The Metamorphosis of Pygmalion's Image.* Wir brauchen hier nicht näher darauf einzugehen, da uns M. nur als Dramatiker interessiert. Erwähnenswert ist es jedoch, daß dieses Gedicht in demselben Metrum wie Sh.'s *Venus and Adonis* geschrieben ist. Also schon hier bemerken wir Beziehungen zu Sh.; denn es ist unfraglich, daß M. bei Abfassung seines Erstlingswerkes durch dieses Sh.'sche Epos direkt beeinflußt wurde.[1]) Gedruckt wurde dieses Gedicht zusammen mit einigen Satiren zuerst im Jahre 1598. Noch in demselben Jahre erschien eine neue Sammlung von Satiren unter dem Titel: *The Scourge of Villainy.*

Kurz darauf muß unser Dichter seine dramatische Laufbahn begonnen haben. Doch welches sein erstes Bühnenwerk ist, ist eine vielumstrittene Frage. Das erste selbständige Bühnenwerk M.'s, das uns mit seinem Namen überliefert ist, ist *Antonio and Mellida.* Es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß dies M.'s erstes dramatisches Werk war, denn Jonson erzählt Drummond, daß der Streit zwischen ihm und M. damit begann, daß M. ihn auf der Bühne als in seiner Jugend der Liederlichkeit ergeben dargestellt habe: vgl. *Conversations with Drummond* — Giffords *Jonson* III, 483 — "He had many quarrels with M . . . . the beginning of them were, that M. represented him in the stage, in his youth given to venerie."

In *A. + M.* ist keine Spur davon zu finden. Da aber der Streit zwischen beiden von 1599—1601 am heftigsten entbrannte, müssen wir diese Satire in einem anderen Stück jener Zeit suchen. Wir haben jedoch aus jener Zeit kein derartiges Drama M.'s überliefert. Deshalb nimmt Aronstein ein verloren gegangenes Stück an (*Engl. Stud.* 20, S. 381). Dagegen versucht Small (*Stage-Quarrel*, p. 67 ff.) nachzuweisen, daß die Überarbeitung von *Histriomastix* M.'s erstes Bühnenwerk war und daß darin Jonson in der vorhin angedeuteten Weise dargestellt wird. Diese jämmerliche, halballegorische Komödie wurde jedoch erst im Jahre 1610 und noch dazu

[1]) Vgl. Carl Winckler, *J. M.'s lit. Anfänge*, S. 41.

anonym gedruckt. Bullen kann nur in wenigen Szenen M.'s Hand erkennen und druckt deshalb in seiner Marston-Ausgabe *Histriomastix* nicht ab.[1]) Aronstein schließt sich dieser Ansicht an. Es ist unfraglich sehr schwierig, M.'s Anteil daran festzustellen. Tatsache ist jedoch, daß Jonson in seinen bis 1601 erschienenen Werken M. als den Verfasser von *Jack Drum's Entertainment*, *Scourge of Villainy*, *Histriomastix* und *A. + M.* verspottete. Damit steht zunächst fest, daß die Überarbeitung von *Histriomastix* vor 1601 entstanden sein muß. Da nun aber Jonson M. als dessen Verfasser angriff, muß er tatsächlich soviel Anteil daran haben, daß mir Smalls Ansicht glaubwürdig erscheint. Da, wie im folgenden nachgewiesen wird, *A. + M.* auf 1599 festzulegen ist und *Histriomastix* nach Jonsons Bemerkung noch vor *A. + M.* enstanden sein muß, so stimme ich Fleay und Schelling bei, die *Histriomastix* 1599 ansetzen. Da, wie im folgenden wahrscheinlich gemacht wird, *A. R.* für den Herbst 1599 anzusetzen ist und *A. + M.* noch vorher entstanden sein muß, so wird man wohl kaum fehlgehen, *Histriomastix* für das Frühjahr oder den Sommer 1599 anzusetzen. Dafür spricht außerdem noch die Tatsache, daß es vor *Every Man out of his Humour* (1599) entstanden sein muß, in dem es verspottet wird.

Das zweite Drama M.'s, sein erstes selbständiges Stück, ist nun unfraglich *Antonio and Mellida*, das zusammen mit *Antonio's Revenge* 1602 zum erstenmal gedruckt wurde. Da es für die vorliegende Untersuchung von größter Wichtigkeit ist, will ich auf seine Entstehungszeit näher eingehen. Ward setzt *A. + M.* für das Jahr 1601 an (II, 55). Ähnliches vermutet Aronstein (*E. St.* 20, S. 381). Er setzt es auf das Jahr 1600 oder spätestens 1601 fest; dagegen gibt er zu, daß der erste Teil vielleicht auch schon älteren Datums sein könnte. Ebenso datiert Fleay beide Stücke 1600. Später können sie wohl nicht gut entstanden sein, da sie schon 1601 in Ben Jonsons *Poetaster* verspottet werden. Ich schließe mich jedoch der Ansicht Smalls (*Stage-Quarrel*, p. 92) an, der sie schon für das Jahr 1599 ansetzt, und zwar aus folgenden

[1]) Hgb. von Simpson, *The School of Shakespeare*, vol. II, London 1878.

Gründen: In *A. + M.* V, 1, 7—12 hält der einfältige Balurdo die Worte "Anno Domini, 1599" und "Aetatis suae 24", die auf den Gemälden stehen, für Eigennamen und Altersangaben und macht damit einen ganz albernen Witz. Offenbar beziehen sich diese Zeitangaben auf M. selbst. Damit wollte er wohl ausdrücken, daß er 24 Jahre alt war, als er das Stück im Jahre 1599 schrieb. Die Zahlen passen ausgezeichnet. Denn aus den Berichten des Brazennose College wissen wir, daß M. 1575 geboren wurde. Demnach war er im Jahre 1599 24 Jahre alt — genau die Zahlen, die auf den Bildern stehen. Danach kann man wohl mit gutem Grund 1599 als das Entstehungsjahr von *A. + M.* ansehen, besonders da auch noch andere wichtige Momente dafür sprechen. Dieser Ansicht haben sich auch Thorndike, Stoll, Schelling und andere neuere Forscher angeschlossen.

In diesem Zusammenhang verdient erwähnt zu werden, daß sich in Henslowes *Tagebuch* unter dem 28. September 1599 die Notiz findet, er habe „Mr. Maxston, dem neuen Dichter", für den darauf Mr. Mastone verbessert ist, „die Summe von 40 sh. als Handgeld für ein neues Stück geliehen".

Vgl. Henslowes *Diary* (ed. Collier p. 156):

> . . . to lent unto
> Mr. Mastone
> Mr. maxton the new poete, in earneste of a Booke called the some of XXXX s.

Um *Histriomastix* kann es sich hier nicht handeln, da dieses eine Zusammenarbeit war. Dafür hätte M. kein Angeld bekommen, und Henslowe hätte überdies auch die anderen Verfasser angegeben. Er notierte aber nur "Mr. Mastone, the new poete". — Sollte es nicht *A. + M.* sein?

Übrigens kann man für die Datierung von *A. R.*, dem zweiten Teil von *A. + M.*, wohl einen noch genaueren Zeitpunkt bestimmen. Gewisse Anhaltspunkte dafür gibt der wundervolle Prolog zu *A. R.*, dessen leidenschaftlichen Ernst und tiefe Tragik schon Lamb (p. 81) rühmt. Er beginnt folgendermaßen:

> Des plumpen Winters rauhe Feuchtigkeit
> Erstarrt des Sommers munt're Lust, und Schnee
> Bedeckt der bleichen Erde kalte Wangen.

Scheltende Winde knabbern trock'ne Blätter
Vom fröstelnd-nackten Zweige und entstellen
Alles, was sonst so lieblich anzuschau'n.
Oh! jetzt dünkt mich, ist wohl die rechte Zeit
Für der Tragödie düster-ernstes Schauspiel.
Mög' unser schwach Beginnen uns gelingen
Und jeder in Zufriedenheit von hier gehn!
Doch das möcht' Herkules' Kraft nicht erreichen.
Drum hört mich an! Ist einer unter euch,
Der von Geburt Fortunas Gunst genossen,
Aus ihren Brüsten sog der Freude Nahrung,
Und der nicht fähig, Leidenschaft zu tragen,
Die Augen und den Geist vor dem verschließt,
Was Menschen waren, und was jetzt sie sind,
Und was sie werden können, der enteile
Von unserm schwarzen Schauspiel schnell hinweg,
Denn ihn wird Schreck ergreifen. Doch wenn jemand
Von tiefem Gram gebeugt, ja, wenn ein Herz
Von Schmerz durchwühlt in diesem Kreise klopft,
So daß das Blut unwillig in den Adern
Und träge fließt, ergriffen von dem Jammer
Uns'res Geschlechts, der ist willkommen hier.

Danach ist *A. R.* höchstwahrscheinlich im Herbst und Anfang Winter 1599 entstanden.

Interessant ist noch eine Bemerkung Smalls (p. 93): Als der erste Teil von *A. + M.* aufgeführt wurde, war der zweite (*A. R.*) noch nicht geschrieben; denn in der Induction (148—51) zum ersten Stück versprach M., die Charaktere Galeatzos und Feliches im zweiten Teil eingehender zu schildern. Jedoch ist im zweiten Teil Galeatzo wenig mehr als ein Name und Feliche erscheint nur als Leichnam.

Fassen wir das bisher Gesagte nochmals zusammen, so werden wir wohl nicht fehl gehen anzunehmen, daß *Histriomastix* im Frühjahr oder Anfang Sommer, *A. + M.* im Sommer und *A. R.* im Herbst und Winteranfang 1599 entstanden sein wird.

Das nächste Stück, an dem M. zum mindesten beteiligt war, ist *Jack Drum's Entertainment*. Dieses ziemlich wert-

lose Lustspiel wurde 1607 anonym gedruckt, wurde aber schon 1600 von den Kindern der St. Paulskirche aufgeführt. Bullen hat es in seine Marston-Ausgabe nicht aufgenommen.[1]) Doch hat M. zweifellos daran erheblichen Anteil gehabt, denn viele Worte, deren Gebrauch Jonson im *Poetaster* M. vorwirft, finden sich nur in diesem Lustspiel.[2])

Kurz danach muß das Lustspiel *What you will* entstanden sein, wenn dasselbe auch erst 1607 gedruckt worden ist. Aronstein (*E. St.* 20, S. 382) schließt mit Recht auf eine frühere Entstehung, da es M.'s Erwiderung auf Ben Jonsons Angriffe in dem Lustspiel *Cynthia's Revels* (1600) darstellt. Als terminus ad quem können wir das Jahr 1601 ansehen. Denn wäre es später entstanden, so würde der *Poetaster* (1601) darin wohl erwähnt sein.

Das nächste Stück ist der *Malcontent*, auf dessen genaues Datum ich im zweiten Teil meiner Arbeit (S. 79 ff.) näher eingehen will.

Gemeinsam mit Chapman und Ben Jonson schrieb M. dann im Jahre 1605 (oder noch gegen Ende 1604) *Eastward Hoe*, eine ausgezeichnete Komödie. Welchen Anteil M. daran hat, ist schwer zu sagen. Sicher ist nicht er, sondern Chapman der Hauptverfasser. (Näheres bei Aronstein, *E. St.* 20, S. 383). Daher kommt dieses Stück bei einer Würdigung M.'s weniger in Betracht.

Wieder M.'s selbständiges Werk ist dann die Komödie *The Dutch Courtezan*, die im Jahre 1605 veröffentlicht wurde. Die Komödie ist höchst geistreich erfunden. Es ist sicher das vollendetste der selbständigen Werke M.'s, doch ist es stellenweise unglaublich schamlos und obszön. Deshalb spricht Antony Nixton 1606 im *Black Year* von dem Stück als "corrupting English conditions". Trotzdem wurde es im Dezember 1613 bei Hofe aufgeführt (Cunningham's *Extracts from the Accounts of the Revels*).

Im Jahre 1606 erschien wiederum eine Komödie M.'s: *The Fawn, or, Parasitaster*. Als terminus a quo für deren

[1]) Hgb. von Simpson, *The School of Sh.* vol. II, p. 126 ff.

[2]) Vgl. Simpson, p. 128, wo gezeigt wird, wo die einzelnen Worte vorkommen.

Entstehung können wir mit Sicherheit Jonsons *Volpone* ansehen, das 1605 am Globetheater gespielt wurde. Da man in dieser Komödie M.'s darauf eine Anspielung findet, muß *The Fawn* kurz nach dem Stück Jonsons entstanden sein. Wegen der Abwesenheit M.'s war der erste Druck dieser Komödie sehr fehlerhaft. Daher erschien sie bald in einer zweiten Ausgabe.[1]) In dieser zweiten Ausgabe verspricht M. "to present a tragedy which shall baldly abide the most curious perusal" (*Bullen* II, p. 113).

Dieses so stolz angekündigte Bühnenwerk war *The Wonder of Women, or, The Tragedy of Sophonisba,* das noch im Jahre 1606 erschien.

Als M.'s letztes selbständiges Drama ist höchstwahrscheinlich *The Insatiate Countess* anzusehen, deren älteste uns überlieferte Ausgabe aus dem Jahre 1613 stammt. Da man aber kaum annehmen kann, daß M. später noch einmal seine dramatische Tätigkeit aufgenommen hat, wird man wohl nicht fehlgehen, seine Entstehungszeit gegen 1607 anzusetzen,[2]) da sich der Dichter bald danach der Kirche zuwandte. Auffallenderweise fehlt *The Insatiate Countess* in der Gesamtausgabe Sheares vom Jahre 1633. Jedoch trägt die Ausgabe von 1613 M.'s Namen auf dem Titelblatt. Eine Ausgabe vom Jahre 1616 (*The Insatiate Countesse.* London. Printed by N. O. for Thomas Archer, 1616, 4°) hat überhaupt keinen Verfassernamen. 1631 wurde das Stück aber wieder mit M.'s Namen gedruckt. Doch findet sich in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire ein Exemplar vom Jahre 1631, nach welchem der Verfasser ein gewisser William Barksteed ist (*Insatiate Countesse.* A. Tragedy: Acted, at White-Friers. Written, by William Barksteed. London).

Damit stimmt überein, daß tatsächlich zwei Verse des 5. Aktes aus einem Gedicht Barksteeds entlehnt sind.[3]) Es

[1]) Vgl. den Zusatz zur 2. Ausgabe:
"And new corrected of many faults, which by reason of the Author's absence were let slip in the first Edition."

[2]) Vgl. Wenzel, *Tourneur*, S. 15/16. Anmerkung 3.

[3]) Die Verse lauten (V, p. 2, Z. 244): "Night like a masque is entered heaven's great hall / With thousand torches ushering the way." Vgl. dazu Barksteeds Gedicht *Myrrha the Mother of Adonis* (1607 gedruckt!)

ist schwer, hier eine Entscheidung zu treffen, da das nötige Beweismaterial fehlt. Am überzeugendsten ist noch die Annahme Bullens, daß M. das Stück unvollendet ließ, als er sich der Kirche zuwandte, und daß Barksteed es später vollendet hat.

Die Frage nach M.'s Autorschaft ist hier deshalb ausführlich erörtert worden, weil das Drama eine ungewöhnlich große Zahl von Stilanklängen an Shakespearesche Stücke enthält. Es gibt wohl aus jener Zeit wenige Dramen, in denen Sh. so auffallend oft nachgeahmt ist. Immer wieder finden wir Bilder und Ausdrücke, die dem *H.* entlehnt sind.

Auch bei den Historien hat M. Anleihen gemacht (vgl. Bullen I, *Introduction*).

Damit war M.'s selbständige dramatische Tätigkeit erschöpft.

Wir besitzen noch einige unbedeutende Festspiele und Gedichte M.'s, die wir jedoch übergehen wollen, da sie für die vorliegende Untersuchung gar nicht in Betracht kommen.

Wichtiger jedoch für die damaligen Theaterverhältnisse ist es, festzustellen, an welchen Theatern und von welchen Theatertruppen M.'s Werke gespielt wurden.

Wie aus der ersten Ausgabe von *A.* + *M.* hervorgeht,[1]) wurden beide Teile von den Chorknaben der St. Pauls-Kirche aufgeführt.

Die Truppe, die *What you will* gespielt hat, wird nicht erwähnt. Aus den häufigen Gesängen und auf solche hindeutende Bühnenanweisungen können wir aber mit ziemlicher Sicherheit schließen, daß es, wie die übrigen Dramen M.'s, von einer Kindertruppe, vermutlich auch von den Paulsknaben, gespielt wurde (vgl. Aronstein).

Der *Mal.* wurde an zwei verschiedenen Theatern aufgeführt. Zuerst spielten es die Children of the Chapel am Blackfriars-Theater. (Am 30. Januar 1603—4 erhielten die

[1]) *The History of Antonio and Mellida.* The first part. As it hath beene sundry times acted, by the children of Paules. — *Antonio's Revenge.* The second part. As it hath beene sundry times acted by the children of Paules.

Chapel Boys ein Patent als 'Children of the Queen's Revels.'[1]) — Wie aus der zweiten Ausgabe des *Mal.*[2]) hervorgeht, wurde es dann von den King's Servants am Globetheater, dem Theater Sh.'s, gespielt. Da nämlich die Kinder die *Sp. Tr.* gespielt hatten, auf die die Gesellschaft des Globetheaters ein Anrecht zu haben glaubte, so rächte sich diese dadurch, daß sie M.'s *Mal.* mit einigen Zusätzen aufführte.[3])

Eastward Hoe. *The Dutch Courtezan*, *Parasitaster* und *Sophonisba* wurden, wie zuerst der *Mal.*, von den 'Kindern Ihrer Majestät Lustbarkeiten' am Blackfriars-Theater aufgeführt. *Parasitaster* wurde außerdem noch von den Paulsknaben gespielt.[4])

Eine Ausnahme bildet bloß *The Insatiate Countess.* Es wurde nämlich am Whitefriars-Theater von der '(2.) Kindertruppe Ihrer Majestät Lustbarkeiten' gespielt.[5]) So sehen wir, daß alle Dramen M.'s von Kindertruppen gespielt wurden. Nur der *Mal.* wurde auch von Erwachsenen aufgeführt. Bemerkenswert ist es, daß dies durch die King's Servants oder Chamberlain's Men am Globe-Theater, dem Theater Sh.'s, geschah.

In der sonstigen scharfen Trennung der Bühnen Sh.'s und M.'s scheint mir auch eine soziologische Scheidung zu liegen. Denn, wie ich gefunden habe, wurde kein ausgesprochenes Volksdrama von einer Kindertruppe gespielt. Wenn man die Entstehung der Kindertruppen verfolgt, erscheint einem das allerdings ganz natürlich:

[1]) Vgl. Maas, *Englische Theatertruppen*, S. 163.

[2]) *The Malcontent.* Augmented by Marston. With the Additions played by the Kings Maiesties servants.

[3]) Vgl. Bullen I, Induct. to the *Mal.*, p. 203, Zeile 81:

Sly: I wonder you would play it, another company having interest in it.

Condell: Why not Malevole in folio
(that is: *The Malcontent* acted by men-actors)
with us, as Jeronimo in decimo sexto
(that is: *The Sp. Tr.* acted by the Children of the Chapel)
with them? They taught us a name for our play: we call it 'One for another'.

[4]) Vgl. Maas, *Engl. Theatertr.*, S. 170.

[5]) Vgl. ebenda S. 169.

Die Tragödien und Komödien der Alten fanden naturgemäß ihre erste Aufführung in den Lateinschulen. Die Schulen und Chöre der bedeutenden Kathedralen eigneten sich zu regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen viel besser als die ja auch öfters Aufführungen veranstaltenden Gilden, da ihre Zeit nicht so kostbar war und die Aufführungen eines allgemein bildenden Charakters nicht entbehrten. Dazu mögen, namentlich zur Zeit der Elisabeth, noch persönliche Beweggründe der Renaissance-begeisterten Chor- und Schulleiter gekommen sein, die gern ihre eigenen dramatischen Stücke — die natürlich klassizistisch waren und dem Volksdrama völlig fern standen — von ihren Schülern aufführen ließen. Wenn sich auch die Knaben der Kgl. Kapelle und von St. Paul nachher zu Berufsschauspieltruppen entwickelt haben, so neigten sie naturgemäß immer mehr dem klassizistisch gefärbten Drama zu. Es ist bezeichnend, daß von Marlowe, dem Volksdramatiker, nur *Dido*, das dem klassischen Altertum entlehnte Drama, von Kindertruppen gespielt wurde.[1])

Danach erscheint es ganz einleuchtend, daß Sh., der keine akademische Bildung 'genossen' hatte, von ihnen nicht gespielt wurde. M. dagegen, der Akademiker, der dem klassizistischen Drama immerhin in einigen Punkten näher stand, wurde nur von den Kindertruppen gespielt.

Aus all dem geht hervor, daß man direkte Beziehungen zwischen M. und Sh. kaum auszunehmen haben wird, da der akademisch gebildete und sozial höher stehende M. sich wohl erhaben über Sh. fühlte. In der Tat finden wir auch nirgends ein Zeugnis dafür, daß sich die beiden Dichter näher getreten wären. Ist danach ein freundschaftliches Verhältnis von vornherein nicht wahrscheinlich, so ist uns von einem Streit beider Dichter aber auch nichts bekannt. Wir werden einen Kampf zwischen ihnen wohl kaum anzunehmen haben, da Sh. bei der sogenannten Poetasterfehde eine merkwürdig zurückhaltende Stellung einnahm.

Woher kommt das wohl? Diese Frage läßt sich nur (mangels Material zur Beantwortung) durch eine allgemeine Betrachtung lösen:

[1]) Vgl. Maas, *Engl. Theatertr.*, S. 157.

Sh.'s merkwürdige Zurückhaltung in dem ganzen Bühnenstreit erklärt sich wohl daraus, daß er weder an der einen, noch an der anderen Partei interessiert war. Da er ausgesprochener Volksdramatiker, nicht Akademiker und vor allem selbst Schauspieler war — die soziale Stellung der Schauspieler war damals die denkbar schlechteste! —, stand er sowohl Ben Jonson wie auch M. fern. Darin liegt nämlich die tiefe Kluft zwischen M. und Sh., daß Sh. im Gegensatz zu M. selbst Schauspieler und Mitbesitzer eines Theaters war. Im Gegensatz zu den Dramenschreibern wie M., die sehr schlecht bezahlt wurden, stand sich ein Schauspieler, der "Sharer" der Kompagnie war, pekuniär geradezu glänzend.[1]) Das erbitterte die Theaterschriftsteller natürlich aufs höchste. Dadurch wird das Verhältnis der beiden Dichter vielleicht auch bestimmt. Eine direkte Feindschaft lag wohl nicht vor, eher vielleicht eine Abneigung von seiten M.'s, die aus den angeführten Gründen zwischen Theaterschriftsteller und Schauspieler ganz erklärlich ist.

Sh.'s Bewunderer stammten — wie die neuere Forschung nachgewiesen hat[2]) — wohl großenteils auch aus den breiten Volksschichten. Einen Freund unter den eigentlichen Dichtern hat Sh. kaum besessen. Dazu stimmt, daß in seinem Testament als Londoner Freunde nur die drei Mitschauspieler Heming, Burbage und Condell aufgeführt und mit Gedächtnisringen bedacht sind. Unter den Literaten der Hauptstadt, in der er fast ein Vierteljahrhundert verbracht, stand ihm also niemand näher. Als ihren „würdigen Freund und Kollegen" allein bezeichnen auch die Herausgeber der ersten Folio, die Schauspieler Heming und Condell, den Dichter.[3]) (Schücking.)

So werden wir also direkte Beziehungen M.'s zu Sh. oder jemandem, der Sh. nahe stand, kaum anzunehmen haben. In der Tat ist auch keine Spur dafür zu finden. Freilich hat man auch versucht, direkte Beziehungen zwischen beiden

---

[1]) Vgl. Schücking, *Sh.'s Melancholie,* in: Preuss. Jahrb., 128, S. 393.

[2]) Vgl. Schücking, *Sh. im lit. Urteil,* das Kapitel über "Das Publikum der Volksbühne".

[3]) Vgl. dazu bei Schücking, *Sh. im lit. Urteil*, das Kapitel über „Sh.'s besondere Stellung".

Dramatikern zu finden. So sehen in der Figur des Pistol (*H. IV.*, *H. V.* und *Merry Wives*) Sarrazin[1]) und Wyndham[2]) eine Karrikatur Sh.'s auf J. M. Mit Recht lehnt jedoch Dempewolf[3]) diese Hypothese völlig ab.

Wir werden uns deshalb bei der Untersuchung des Verhältnisses von Sh. zu M. nur auf die in Betracht kommenden Dramen beschränken müssen.

Ehe wir jedoch auf die einzelnen Dramen näher eingehen, wollen wir zunächst feststellen, was über M. geschrieben worden ist.

Wenn man die Marston-Literatur überblickt, so könnte man mit Recht sagen, sein Wunsch, der Vergessenheit anheimzufallen (vgl. S. 5, Widmung zu *Scourge of Villainy*: To Everlasting Oblivion) ist ihm bis zur Mitte des 19. Jhdts. in Erfüllung gegangen. Denn erst verhältnismäßig spät ist die literarhistorische Forschung auf diesen jüngeren Zeitgenossen Sh.'s aufmerksam geworden. Seit Sheares Gesamtausgabe von M.'s Werken im Jahre 1633 (vgl. S. 5) erschien erst im Jahre 1856, also mehr als 200 Jahre nach des Dichters Tode, eine Neuausgabe seiner Werke von Halliwell.[4]) Wenn auch hier der Text noch viel zu wünschen übrig ließ, so hat der Herausgeber doch das unbestreitbare Verdienst, zuerst auf den so lange vernachlässigten Dichter aufmerksam gemacht zu haben. Als erster entwarf nun Ward im Jahre 1875 in seiner Geschichte des englischen Damas[5]) ein knappes Bild von M.'s Bedeutung als Dramatiker, wenn er ihn auch zu abfällig beurteilt. Eine wertvolle Ausgabe von M.'s Dichtungen erschien im Jahre 1879 von Grosart.[6]) Da diese Ausgabe leider nur für Subskribenten gedruckt wurde und deshalb schwer zugänglich war, hat sie auf die Marstonforschung nur geringen Einfluß gehabt. Glücklicherweise hat

---

[1]) Sarrazin, *Kleine Sh. Studien*, S. 183. — Sarrazin, *Aus Sh.'s Meisterwerkstatt*, S. 167.

[2]) *The Poems of Sh.* ed. by G. Wyndham, p. LXVIII, London 1898.

[3]) Dempewolf, *Sh.'s angebliche Modelle*, S. 35, 36.

[4]) Halliwell: *The Works of J. M*, 3 vols. London 1856.

[5]) Ward, *A History of Engl. Dramatic Literature.*

[6]) *The Poems of J. M.* Edited by Alex. B. Grosart. 1879.

sie Bullen zu seiner trefflichen Ausgabe von M.'s gesammelten Werken[1]) im Jahre 1887 benutzen können. Diese Forschungen verwertete dann auch Bullen für seinen Artikel *„John Marston"* im Dictionary of National Biography XXXVI, 1893. Außerdem besitzen wir einen geistvollen Artikel von Swinburne im 19th Century.[2]) Der vielfach verbesserte Text von Bullens Ausgabe ist ziemlich lesbar, wenn derselbe auch noch mancher Verbesserung fähig ist. Dies hat Brereton[3]) versucht. Seine Arbeit ist aber so oberflächlich, daß Bullens Ausgabe noch bis auf den heutigen Tag unübertroffen ist. Schon ein Jahr vor Bullens Ausgabe war eine deutsche Arbeit von Scholten über die Metrik M.'s in seinen Tragödien erschienen.[4])

Die Ähnlichkeit von M.'s *A. + M.* und *A. R.* mit Sh.'schen Stücken stellt Griffiths in zwei Aufsätzen der Poet-Lore im Jahre 1890 fest.[5])

Fleays biographische Chronik des englischen Dramas[6]) enthält auch manches Wissenswerte über M. Doch ist dieses Werk wegen der oft kühnen Hypothesen nur mit Vorsicht zu benutzen. Auch M.'s *Sophonisba* zieht in Betracht eine deutsche Arbeit aus dem Jahre 1891 von Andrae über Sophonisbe in der französischen Tragödie.[7]) Beachtenswert ist Deightons textkritische Untersuchung aus dem Jahre 1893 über die Werke M.'s.[8])

Durch Bullen fand auch in Deutschland das Interesse für M. neue Anregung. So untersuchte Koeppel[9]) im Jahre

[1]) *The Works of J. M.* Ed. by A. H. Bullen.

[2]) Swinburne, *J. M.*, The 19th Cent., Oct. 1888.

[3]) J. Le Gay Brereton, *Notes on the text of M.*, E. St. 33.

[4]) W. von Scholten, *Metrische Untersuchungen zu J. M.'s Trauerspielen*, Diss. Halle 1886.

[5]) L. M. Griffiths, *M.'s Shakespearianisms*, in: Poet-Lore Vol. II, 6, 7, Philadelphia 1890. — L. M. Griffiths, *A. R. and H.*, in: Poet-Lore Vol. II, 8, Philadelphia 1890.

[6]) F. G. Fleay, *A Biographical Chronicle of the Engl. Drama.*

[7]) A. Andrae, *Sophonisbe in der französischen Tragödie mit Berücksichtigung der Sophonisbebearbeitungen in anderen Literaturen*, Oppeln und Leipzig, 1891.

[8]) Deighton, *The old dramatists. Conjectural readings*, London 1893.

[9]) Emil Koeppel, *Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons, J. M.'s und Beaumonts und Fletchers.*

1895 zum ersten Male gründlich die Quellen zu M.'s Dramen. Aronstein[1]) hat das Verdienst, im Jahre 1895 in Deutschland zum ersten Male eine eingehende Würdigung M.'s geschrieben zu haben, die hauptsächlich auf Bullens Einleitung beruht. Ihm folgend wiederholte Wurzbach[2]) zwei Jahre später diesen Versuch. Über die *Insatiate Countess* schreibt Small[3]) in einer Abhandlung aus dem Jahre 1896. Von demselben Verfasser haben wir ein interessantes Buch über den Theaterstreit zwischen Ben Jonson und M. aus dem Jahre 1899.[4]) Über diese Poetasterfehde schrieb schon Penniman im Jahre 1897.[5])

Ganz neue Bahnen geht dann Thorndike in seiner Studie *"The Relations of Hamlet to Contemporary Revenge Plays."*[6]) Diese Arbeit kann nicht hoch genug gewertet werden, da sie zum ersten Male das alte Vorurteil bekämpft, Sh. müsse überall der Originelle gewesen sein, da er nach unserer heutigen Anschauung die anderen elisabethanischen Dramatiker weit überragt. Seine Ausführungen sind deshalb von unschätzbarem Wert für die kritische Untersuchung von M.'s *A.* + *M.*-Stücken.

Aus dem Jahre 1903 besitzen wir dann eine gründliche Arbeit von Winckler über M.'s Erstlingswerke.[7]) Derselbe Verfasser untersuchte dann im nächsten Jahre deren Beziehungen zu Sh.[8]) Aus den Jahren 1904 und 1905 haben wir zwei Abhandlungen über M.'s *What you will.*[9]) Die Be-

---

[1]) Ph. Aronstein, *J. M. als Dramatiker*, E. St. 20, 21.

[2]) W. von Wurzbach, *J. M.*, Jahrb. 33.

[3]) R. A. Small, *The Authorship and Date of the Insatiate Countess*, Harvard Studies V, 1896.

[4]) R. A. Small, *The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters.*

[5]) J. H. Penniman, *The War of the Theatres.* Publ. of the University of Pennsylvania 1897.

[6]) Publ. of the Mod. Lang. Ass. of America, 1902.

[7]) Carl Winckler, *J. M.'s lit. Anfänge*, Diss. Breslau 1903.

[8]) Carl Winckler, *M.'s Erstlingswerke und ihre Beziehungen zu Sh.*, E. St. 33.

[9]) P. Becker, *Das Verhältnis von M.'s What you will zu Plautus*, 1904. — F. Holthausen, *Die Quelle von M.'s What you will*, Jahrbuch 41.

ziehungen M.'s zu Webster untersuchte dann 1904 Crawford.[1]) In einer Studie über Websters Beziehungen zu dem Drama seiner Zeit aus dem Jahre 1905 wendet Stoll[2]) auch M. sein Interesse zu. Von demselben Verfasser haben wir dann noch aus dem nächsten Jahre eine Abhandlung über M.'s *Mal.* und besonders den Malcontenttyp.[3]) Aus demselben Jahre besitzen wir zwei deutsche Arbeiten, die für die Beurteilung M.'s wertvoll sind: Ankenbrand handelt über die Figur des Geistes im elisabethanischen Drama[4]) und Koeppel über Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker.[5]) Aus dem Jahre 1907 besitzen wir dann eine Dissertation über die Technik der Sprache M.'s von Helmecke.[6]) Im nächsten Jahre tritt Thorndike mit seiner Studie *Tragedy*[7]) auf den Plan, in der auch M. seine Würdigung findet.

Die neuesten Werke, denen wir manchen Fingerzeig verdanken, sind die beiden Werke Schellings über das elisabethanische Drama aus den Jahren 1908 und 1910.[8]) Wenn auch Schelling darin nicht erschöpfend ist und gerade an den interessantesten Stellen abbricht, so werden wir doch auf ganz neue Spuren geführt, die weiter zu verfolgen sehr lohnend ist.

Aus dem Jahre 1913 haben wir noch eine Königsberger Dissertation über M.'s *Insatiate Countess.*[9]) Dann liegen noch aus allerneuester Zeit drei Dissertationen vor, die auch interessante Bemerkungen über M. enthalten. Dies sind die Arbeiten von Berghäuser über das Wahnsinnsmotiv im

---

[1]) C. Crawford, *Webster's Relations to Montaigne, Marston, and others,* in: Notes and Queries, series X, vols. II, and IV, 1904.

[2]) E. E. Stoll, *John Webster,* Boston, Mass., 1905.

[3]) E. E. Stoll, *Sh., M., and the Malcontent Type.*

[4]) Ankenbrand, *Die Figur des Geistes im Drama der engl. Renaissance,* Leipzig 1906.

[5]) E. Koeppel, *Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker und andere Studien,* Heidelberg 1906.

[6]) Helmecke, *Die Technik der Sprache in den Tragödien J. M.'s,* Diss. Halle 1907.

[7]) A. H. Thorndike, *Tragedy,* London 1908, p. 146 ff.

[8]) F. E. Schelling, *Elizabethan Drama* 1558—1642, London 1908 — F. E. Schelling, *English Literature during the Lifetime of Sh.,* Lond. 1910.

[9]) Friedrich, *J. M.'s Drama "The Insatiate Countess"*, Diss. Königsberg 1913.

englischen Drama,[1]) eine Jenaer Arbeit von Alwine Winkler über Heywood und das Ehebruchsdrama[2]) und eine Breslauer Dissertation von Paul Wenzel über Cyril Tourneur.[3])

Während Winkler von M. nur den *Mal.* in Betracht zieht und Berghäuser auf *A. R.* näher eingeht, zieht Wenzel diese beiden M.'schen Stücke zum Vergleich mit Tourneur heran.

In der vorliegenden Untersuchung will ich mein Interesse besonders diesen beiden Dramen zuwenden, da unfraglich Beziehungen einerseits zwischen Sh.'s *Lear* und dem *Mal.* und andererseits zwischen Sh.'s *H.* und M.'s *A. R.* vorhanden sind.

M.'s *A. R.* ist der zweite Teil eines Doppelstücks, das den Namen *A.* + *M.* führt. Der Inhalt des ersten Teils kommt hier nur so weit in Betracht, wie er zum Verständnis unseres Dramas notwendig ist.

Der Herzog Piero Sforza von Venedig hegt tiefen, unaussprechlichen Haß gegen den Herzog von Genua, Andrugio, weil Maria, die Tochter des Herzogs von Ferrara, dessen Gattin geworden war. Piero hatte sich nämlich auch um ihre Gunst beworben, hatte aber Andrugio gegenüber den kürzeren gezogen. Im Gegensatz zu ihren Vätern sind Andrugios Sohn Antonio und Pieros Tochter Mellida einander in herzlicher Liebe zugetan. Nach vielen Wechselfällen gelingt es Andrugio durch eine List, die Versöhnung mit Sforza herbeizuführen. Auf ähnliche Weise erzwingt Antonio Pieros Einwilligung zu seiner Heirat mit Mellida. So schließt der erste Teil von *A.* + *M.* zufriedenstellend, und alles scheint auf das glücklichste gelöst zu sein.

Doch der zweite Teil von *A.* + *M.*, auch *A. R.* genannt, führt uns ungeahnte Schrecken vor Augen.

Am Abend vor dem Hochzeitstage hat nämlich der venezianische Herzog Piero Sforza heimlich in seines Genueser Gegners Becher Gift geträufelt, das in der Nacht dessen Tod

---

[1]) Berghäuser, *Die Darstellung des Wahnsinns im engl. Drama,* Diss. Giessen 1914.

[2]) Alwine Winkler, *Thomas Heywoods "A Woman killed with Kindness" und das Ehebruchsdrama seiner Zeit,* Diss. Jena 1915.

[3]) Paul Wenzel, *Cyril Tourneurs Stellung in der Geschichte des englischen Dramas,* Diss. Breslau 1918.

herbeiführt. Mit Hilfe des schurkischen Strotzo hat er dann in derselben Nacht seines neuen Schwiegersohnes Antonios Freund, Feliche, erstochen, und Strotzo hat dessen Leichnam unbemerkt in Mellidas Schlafgemach geschafft. Unterdessen ist Maria, die Gemahlin Andrugios, nach der scheinbaren Versöhnung Pieros mit Andrugio von dem alten Lucio an den venezianischen Hof gebracht worden. Antonio, der durch unheilverkündende Träume gequält wurde, hat sich zeitig von seinem Lager erhoben und trifft nun vor Mellidas Schlafgemach mit seiner Mutter zusammen. Als der Fenstervorhang in Mellidas Gemach beiseite gezogen wird, sehen sie beide zu ihrem größten Entsetzen den blutigen Leichnam Feliches an Mellidas Fenster aufgehängt. Da kommt Piero hinzu und erklärt, er selbst habe Feliche getötet, da er ihn bei unerlaubtem Verkehr mit seiner Tochter Mellida überrascht habe. Kurz darauf meldet auch noch Pieros Helfershelfer, Strotzo, daß die Freude über den unerwarteten Glücksumschwung Andrugio getötet habe. Dessen Frau Maria wird daraufhin ohnmächtig vor Schreck hinweggetragen; Antonio ist außer sich vor Schmerz. Trotz der von Piero vorgebrachten Beschuldigung zweifelt er keinen Augenblick an der Unschuld seiner geliebten Braut. Untröstlich ist er über den Verlust seines teuren Vaters. Piero heuchelt Empörung über das angebliche Verbrechen seiner Tochter und tiefe Trauer über Andrugios Tod.

Nachdem nun Mellida in strengen Gewahrsam genommen ist, glaubt sich Piero der Erfüllung seiner Wünsche nahe. Da jetzt Andrugio, sein verhaßter Rivale, tot ist, kann er ungehindert dessen Witwe Maria heiraten. Nur Antonio muß vorher noch aus dem Wege geräumt werden. Deshalb verdächtigt er Antonio zunächst bei Pandulpho, dem Vater des ermordeten Feliche, seinen eigenen Vater getötet zu haben. Da er jedoch dabei keinen Erfolg hat, versucht er, sein Ziel auf andere Weise zu erreichen. Mellida soll wegen des angeblichen Verbrechens vor Gericht gestellt werden. Als Hauptbelastungszeuge soll Strotzo auftreten und soll sich selbst anklagen, er habe, von Antonio bestochen, Mellida bei ihrem Vater grundlos verleumdet, gerade so, wie er den alten Andrugio auf Betreiben Antonios umgebracht habe. Strotzo

soll dabei einen Strick um den Hals tragen und, nachdem er das Geständnis abgelegt hat, soll er tiefe Reue heucheln und Piero bitten, seinem ehrlosen Leben ein Ende zu machen. Darauf wolle Piero vorstürzen und ihn mit seinem eigenen Strick erdrosseln. Doch im letzten Augenblick wolle er, angeblich durch Strotzos tiefe Reue gerührt, den Strick lösen und ihm die Freiheit schenken. Außerdem sichert ihm Piero für seine treue Ergebenheit hohe Belohnung zu. Auf diese Weise will er seine Tochter von dem Verdacht reinigen und sie dem Erben von Florenz zur Frau geben, um auch dieses Land unter seine Gewalt zu bringen. Gleichzeitig glaubt er dadurch Antonio, den letzten Hinderungsgrund für seine Verbindung mit Maria, beseitigen zu können.

Doch über Pieros Haupt zieht sich drohendes Unheil zusammen. Als Antonio gegen Mitternacht am Grabe seines Vaters weilt, erscheint ihm der Geist Andrugios, enthüllt ihm, daß er durch Sforza vergiftet worden ist, und fordert ihn zur Rache auf. Auch bestärkt der Geist Antonio in seiner Überzeugung von der Unschuld Mellidas und teilt ihm mit, daß seine Mutter gesonnen sei, den Mann zu heiraten, der sie ihres Gatten beraubt habe und danach trachte, auch ihren Sohn zu töten. Deshalb kündigt der Geist seinen Besuch bei seiner ehemaligen Gemahlin an. Antonio schwört, an Sforza blutige Rache zu nehmen. Als dieser gleich darauf die Bühne betritt, will er ihn sofort niederstechen, führt das aber nicht aus, da ihm dieser schnelle Tod nicht furchtbar genug erscheint. Er beginnt vielmehr seine Rache damit, daß er Pieros unschuldiges Söhnchen Julio niedersticht, da in seinen Adern das Blut seines Todfeindes fließt. Jetzt erscheint Andrugios Geist Maria. Zunächst macht er ihr Vorwürfe, daß sie Piero heiraten wolle. Er verrät ihr, daß er durch diesen ein gewaltsames Ende gefunden habe, und bittet seine Gemahlin, gemeinschaftlich mit Antonio an Sforza Vergeltung zu üben. Des letzteren Liebeswerben soll sie scheinbar begünstigen, bis der richtige Zeitpunkt für ihre Rache gekommen ist. An Antonio richtet er die Mahnung, eine Verkleidung anzulegen, um dadurch besser Gelegenheit zur Rache zu finden.

Nun tritt das Gericht über Mellida zusammen. Während der Verhandlung erscheint Strotzo wie verabredet als reuiger

Sünder mit einem Strick um den Hals und beschuldigt sich, auf Anstiften Antonios Andrugio ermordet und Mellida zu Unrecht verleumdet zu haben. Gegen die Verabredung wird er aber nun von Piero wirklich erdrosselt. Dieser gibt jetzt den Befehl, Antonio gefangen zu nehmen und vor das Gericht zu führen. Doch da kommt Alberto mit der Nachricht, Antonio habe sich in einem Anfall geistiger Störung ins Meer gestürzt. In Wirklichkeit wohnt Antonio, mit dem im Einvernehmen Alberto dieses Gerücht verbreitet hat, als Marias Narr verkleidet, der Gerichtsverhandlung bei. Bei der Nachricht vom Tode Antonios wird Mellida ohnmächtig und muß auf ihr Zimmer getragen werden. Unerkannt folgt ihr Antonio in seiner Verkleidung. Doch er sieht sie nur noch sterben, denn der Schreck über den vermeintlichen Tod des Geliebten hat sie zu Tode getroffen. Trotzdem beschließt ihr Vater Piero, unverzüglich mit Antonios Mutter Maria Hochzeit zu feiern. Pandulpho, Alberto und Antonio bestatten nun Feliches Leichnam. Alle drei schwören, noch am selben Tage ihre Rache an Piero zu vollziehen.

Dieser glaubt nun, sein Ziel erreicht zu haben. Zur Vollendung seines Glückes fehlt nur noch die Vermählung mit Maria, die am nächsten Tage stattfinden soll. Am Abend vorher gibt er ein Fest, bei dem Antonio, Pandulpho und Alberto, als Masken verkleidet, erscheinen. Piero, der sie nicht erkennt, ist über das Erscheinen der Masken erfreut. Er schickt nach seinem Söhnchen Julio — dessen Tod er immer noch nicht erfahren hat —, damit dieser sich auch an den Tänzen ergötzen könne. Nach einem kurzem Tanz bitten die Masken Piero um eine Unterredung. Deshalb verlassen alle Festgäste den Saal. Sofort demaskieren sich die Verschwörer und fesseln Piero. Jetzt führen sie mit allen erdenklichen Grausamkeiten ihre Rache aus. Sie schneiden Piero die Zunge aus, setzen ihm ein Gericht, das aus der Leiche seines ermordeten Sohnes bereitet ist, vor und, nachdem sie ihn weidlich beschimpft haben, vergrößern sie seine Todesangst noch dadurch, daß sie alle gegen ihn die Schwerter zücken und doch im letzten Augenblick innehalten. Schließlich sticht ihn Antonio mit den Worten "This for my father's blood" nieder. Die anderen Verschwörer wollen sich ihre

Rache auch nicht nehmen lassen. Sie durchbohren ihn ebenfalls mit ihren Schwertern. Der Geist Andrugios ist schon vorher erschienen, um sich an den Qualen seines Mörders zu weiden. Da man bei Strotzo unzweideutige Briefe gefunden hat, wird die Nachricht vom Tode des Tyrannen vom Volke mit allgemeiner Freude aufgenommen. Die Verschwörer werden als Retter des Landes gepriesen, und hohe Staatsämter werden ihnen angeboten. Doch sie ziehen es vor, den Rest ihres Lebens in der Zurückgezogenheit eines Kloster zu verbringen.

2. Kapitel.

Das Verhältnis von *Antonio's Revenge* zum *Hamlet* mit Berücksichtigung der *Spanish Tragedy*.

Schon wenn man den Inhalt von M.'s *A. R.* ganz oberflächlich mit Sh.'s *H.* vergleicht, entdeckt man eine ganz auffallende Verwandtschaft beider Dramen. Man sieht auf den ersten Blick, daß hier die Hauptmotive der *Sp. Tr.* und diejenigen des *H.* vermengt sind. Handelt es sich in der *Sp. Tr.* um die Rache eines Sohnes für seinen getöteten Vater, so ist beides hier vereinigt:

Antonio rächt den Mord an seinem Vater Andrugio, während Pandulpho sich mit ihm verbindet, um für die Ermordung seines Sohnes Feliche Rache zu nehmen. Doch schon bei Betrachtung dieses Leitmotivs erkennt man, daß *A. R.* dem *H.* viel näher steht als der *Sp. Tr.* Denn die Haupttriebfeder der Handlung von *A. R.* — nach der das M.'sche Stück auch benannt ist — ist, genau so wie im *H.*, die Rache des Sohnes für seinen ermordeten Vater, während die Rache des Vaters für seinen Sohn — das Motiv der *Sp. Tr.* — in *A. R.* nur die Nebenhandlung bildet. Interessant ist es, daß die Rache eines Sohnes für seinen Vater im *H.* zweimal verwendet wird: Zieht sich Hamlets Racheplan durch das ganze Drama hindurch, so kommt Laertes im 4. Akt an den Hof zurück, um für die Ermordung seines Vaters Polonius an Hamlet Rache zu üben und führt diese auch in der Fechterszene mit Hilfe des Königs aus.

Eine weitere Parallele liegt auch darin, daß in allen drei Dramen der Geist des Ermordeten erscheint (Thorndike).

Hierin tritt es besonders klar hervor, daß *A. R.* dem *H.* viel näher steht als der *Sp. Tr.* Wie Ankenbrand[1]) hervorhebt, vertritt der Geist Andreas in der *Sp. Tr.* gewissermaßen nur den Chor der Alten.[2]) Direkt in die Handlung greift er gar nicht ein. Hier könnte man den Geist völlig ausschalten, ohne daß der Plan des Stückes im geringsten verändert werden brauchte. Ganz anders liegt die Sache in *A. R.* und im *H.* Hier steht und fällt das ganze Drama mit der Figur des Geistes. In der Tat ist die Ähnlichkeit, welche der Geist Andrugios mit dem Geist im *H.* zeigt, geradezu auffallend. Sie läßt sich sogar bis in Einzelheiten hinein weiter verfolgen: Schon die Situation beim ersten Auftreten des Geistes ist in beiden Stücken eine ganz ähnliche. Wie Antonio nach Mitternacht am Grabe des Vaters weilt und ihm da der Geist erscheint, so wacht Hamlet ebenfalls nach Mitternacht mit seinen Freunden auf der Schloßterrasse, um den Geist zu erwarten. Sowohl in *A. R.* wie im *H.* erfährt dann der Sohn erst durch den Geist des toten Vaters, daß dieser eines gewaltsamen Todes gestorben ist, und zwar in beiden Fällen durch Gift und durch die Hand dessen, der die Witwe des Ermordeten heiraten möchte. Wie Thorndike hervorhebt, hält Andrugios Geist dabei, ebenso wie der Geist des alten Hamlet, eine lange Rede. Also erst der Geist bewirkt bei Antonio und Hamlet den Entschluß zur Rache. Abgesehen davon, daß der Ausgang des ganzen Stückes von der Erscheinung des Geistes abhängt, greift er auch weiterhin fördernd in den Gang der Handlung ein. Während in der 4. Szene des 3. Aktes der Geist Hamlet noch einmal erscheint und ihn mit den Worten

> Do not forget: this visitation
> Is but to whet thy almost blunted purpose

an die Ausführung seiner Rache mahnt, treibt der Geist des Andrugio Antonio durch den Zwischenruf „Revenge“ zur Ermordung Julios an, gerade in dem Augenblick, wo Antonio weich wird und Julio um seiner Schwester willen schonen

---

[1]) Vgl. Ankenbrand, S. 18.

[2]) Vgl. Schicks *Sp. Tr.*, Induction, Z. 90—91:

> Heere sit we downe to see the misterie,
> And serue for Chorus in this tragedie.

will. Interessant ist es, daß in beiden Dramen der Geist einmal aus der Tiefe heraufspricht. Ferner erscheint er in beiden Fällen einmal Mutter und Sohn, allerdings unter ganz verschiedenen Umständen (Ankenbrand). Dabei beklagt sich der Geist Andrugios bitter darüber, daß Maria ihn so schnell vergessen habe und schon wieder heiraten wolle, trotzdem sie einander in zärtlicher Liebe zugetan waren.

Er sagt III, 2, 66:

> Disloyal to our hymeneal rites,
> What raging heat reigns in thy strumpet blood?
> Hast thou so soon forgot Andrugio?
> Are our love-bands so quickly cancelled?
> Where lives thy plighted faith unto this breast?

Ganz ähnlich beklagt sich des alten Hamlet Geist I, 5, 47:

> O Hamlet, what a falling-off was there!
> From me, whose love was of that dignity,
> That it went hand in hand even with the vow
> I made to her in marriage; and to decline
> Upon a wretch, whose natural gifts were poor
> To those of mine!
> But virtue, as it never will be moved,
> Though lewdness court it in a shape of heaven;
> So lust, though to a radiant angel link'd,
> Will sate itself in a celestial bed,
> And pray on garbage.

In beiden Fällen spricht dann der Geist mit tiefster Verachtung von dem Verführer. Während ihn Hamlet I, 5, 42 "incestuous, adulterate beast" nennt, spricht Andrugio III, 2, 73 von ihm als dem "black incarnate fiend". Doch ist sowohl bei Sh. wie bei M. die verzeihende Milde außerordentlich auffällig, mit der der frühere Gatte die Schwachheit seiner Frau beurteilt.

Als Andrugios Geist bei seinen heftigen Vorwürfen Marias Furcht wahrnimmt, beruhigt er sie mit gütigen Worten III, 2, 71:

> O weak Maria! Go to, calm thy fears.
> I pardon thee, poor soul! O shed no tears;
> Thy sex is weak.

Ebenso fordert der Geist des alten Hamlet seinen Sohn auf, seine Mutter zu beruhigen III, 4, 112:

But look, amazement on thy mother sits;
O, step between her and her fighting soul;
Conceit in weakest bodies strongest works.
Speak to her, Hamlet.

Und als der Geist bei seinem ersten Erscheinen seinen Sohn zur Rache auffordert, bittet er ihn, gegen seine Mutter Rücksicht zu üben.

Der Geist sagt I, 5, 84:

But, howsoever thou pursuest this act (of revenge),
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught; leave her to heaven,
And to those thorns that in her bosom lodge,
To prick and sting her. —

Aus all dem ersieht man, daß der Geist Andrugios dem Geist im *H.* näher steht als dem der *Sp. Tr.*

Immerhin ist es bemerkenswert, daß in dem M.'schen Stück der Geist gelegentlich auch noch in der Art der *Sp. Tr.* verwendet wird, die wir im *H.* nicht mehr finden. An zwei Stellen des 5. Aktes von *A. R.* wird einem das besonders deutlich: In dem Monolog der 1. Szene (Z. 1—25), den der Geist Andrugios mit zwei Versen aus Senecas *Octavia* einleitet, berichtet er uns, daß sich eine Verschwörung gegen den Herzog Sforza gebildet hat. Die Stände Venedigs, von dem verbrecherischen Treiben des Tyrannen durch Briefe in Kenntnis gesetzt, die man bei dem toten Strotzo gefunden hat, sind in Haß gegen Piero Sforza entbrannt und können kaum noch zurückgehalten werden, in offenen Aufstand auszubrechen. — In ähnlicher Weise wird der Geist in der *Sp. Tr.* verwendet. In der Induction erzählt uns dieser nämlich seine Vorgeschichte. Außerdem gibt uns der Geist Andreas bei den Aktschlüssen eine Kritik des Geschauten. So drückt er im letzten Akt seine Befriedigung über die Ausführung der Rache aus. Genau dasselbe tut Andrugios Geist hier. Er gibt seiner Freude darüber Ausdruck, daß nun endlich seinen Todfeind Piero die gerechte Strafe ereilen werde. — Außerdem bleibt im Gegensatz zum *H.* der Geist in der *Sp. Tr.* auf der Bühne, um der Handlung (nach der Art des Chores der Alten) zuzuschauen. Dasselbe tut Andrugios Geist, als die Rache beginnt. Er sieht mit Befriedigung den Qualen Sforzas zu, um dann wieder zu verschwinden. Alle diese

Züge zeigt doch der Geist im *H.* nicht mehr. Bei Sh. wird er viel kunst- und wirkungsvoller verwendet. Man hat nach alledem den Eindruck, als ob der Geist in *A. R.* eine Zwischenstufe des Geistes der *Sp. Tr.* und demjenigen *H.'s* ist. Diese Frage wird uns später mehr beschäftigen.

Bedeutsam sind auch die Übereinstimmungen im dramatischen Aufbau der beiden Werke. Im *H.* gelangt die Handlung im 4. Akt auf einen toten Punkt. Die Unentschlossenheit des Rächers, die allen Rachetragödien eigen ist, bringt diese Erscheinung mit sich. Der Strom des Geschehens droht zu versanden, und durch die Ankunft des Laertes muß erst eine ganz neue Handlung einsetzen, um das Ziel herbeizuführen. Ähnliches beobachten wir in *A. R.* Die ersten drei Akte gehen flott vorwärts. Doch ist es erstaunlich, daß nach der Enthüllung des Geistes und der Ermordung Julios im 3. Akt der Rächer im 4. Akt gar nichts unternimmt. Verkleidet wohnt er der Gerichtsverhandlung gegen Mellida bei und macht keinerlei Anstalten, sein Rachewerk zu vollführen. Durch ein neues Motiv muß die Handlung erst wieder in Fluß gebracht werden. Piero beschließt, unverzüglich mit Maria Hochzeit zu halten. Da erst rafft sich der Rächer zur Tat auf. Bei dem Hochzeitsfest erscheinen die Verschwörer als Masken verkleidet und führen erst am Ende des 5. Aktes die Rache aus.

Zeigen hierin schon die beiden Dramen, daß ihnen das Motiv verzögerter Rache gemeinsam ist, so kann man in diesem Punkte zwischen ihnen auffallende Übereinstimmungen bis in die Einzelheiten feststellen. In beiden Fällen hat der Rächer den Mörder seines Vaters in der Hand und läßt den günstigen Augenblick ungenützt vorübergehen (Thorndike). Eine entferntere Ähnlichkeit zeigt übrigens Hieronimos Verhalten in der *Sp. Tr.* Wenn er auch nicht gerade eine günstige Gelegenheit ungenützt vorübergehen läßt, so ist doch sein langes Hinausschieben der Rache recht merkwürdig. Ein zwingender Grund dafür liegt doch nicht vor. Er verträgt sich sogar scheinbar mit Lorenzo, um ihn dann desto sicherer töten zu können. Wie der Geist in den beiden anderen Dramen die Rächer erst noch zur Rache antreiben muß, so bewirken erst im 5. Akt die Vorwürfe Bellimperias Hieronimo,

die schon so lange geplante Rache in die Tat umzusetzen. Ähnlich verhält sich der Rächer in *A. R.* Als Antonio, wie oben angeführt, in der Markuskirche am Sarge seines Vaters weilt, trifft er unvermutet mit Piero zusammen. Er zückt sofort sein Schwert, hält jedoch im letzten Augenblick inne. Da ihm dieser schnelle Tod nicht grausam genug erscheint, läßt er ihn entwischen. Aus denselben ebensowenig überzeugenden Gründen verschmäht es Hamlet (III, 3), Claudius niederzustechen, als er ihn im Gebet überrascht. Unvorbereitet, gerade beim Sündigen will er ihn ermorden, ebenso wie dieser seinen Vater umgebracht hatte.

Auch darin liegt eine Parallele, daß der Rächer erst den Unschuldigen tötet. Antonios Ermordung des kleinen Julio erinnert an den Mord des relativ unschuldigen Polonius und freilich auch an Hieronimos Ermordung des unschuldigen Vaters von Lorenzo. (Thorndike). Dadurch wird die Katastrophe wirkungsvoll vorbereitet.

Wie oben angeführt, findet in *A. R.* V, 1 ein Hochzeitsfest statt. Auch im *H.* ist von der Hochzeit der Königin mit Claudius die Rede. Sie hat soeben stattgefunden, und Hamlet macht seinem Ärger über die auffallend schnelle Hochzeit seiner Mutter Luft. Auch dieses Motiv ist beiden Dramen gemeinsam. In beiden Fällen heiratet die Witwe des ermordeten Fürsten dessen Mörder. Während Claudius kaum vier Monate nach dem Tode des Königs Gertrud heiratet, will Piero schon zwei Tage nach Andrugios Tode mit Maria Hochzeit feiern.

Übrigens sind in beiden Dramen die Motive des Schurken, der den Fürsten ermordet, ganz dieselben. Sowohl bei Sh. wie bei M. tut er es in allererster Linie aus Liebe zur Gattin seines Opfers, doch ist in beiden Fällen das Streben nach Vergrößerung der Macht damit verbunden. Gelangt Claudius durch den Mord auf den Thron Dänemarks, so hofft Sforza in *A. R.* dadurch sein Reich zu vergrössern, daß er durch die Verbindung mit Maria Genua erhält und durch die Verheiratung seiner Tochter mit Galeatzo noch Florenz dazugewinnen will.

Eine weitere Parallele liegt darin, daß beide Schurken dem Sohne des ermordeten Fürsten nach dem Leben

trachten. Sendet Claudius Rosencrantz und Guildenstern mit dem Auftrag nach England, Hamlet zu ermorden, so arrangiert Piero die Gerichtsszene und die ganze Intrigue mit Strotzo, um Antonio beseitigen zu können. In beiden Fällen macht die Gegenintrigue des Rächers den schurkischen Anschlag wirkungslos. Der gegenseitige Wettbewerb von Intriguen und Gegenintriguen ist, wie Thorndike hervorhebt, allen Rachedramen gemeinsam.

Ebenso häufen sich die üblichen Greuel und Morde der Rachetragödien. Sterben im *H.* neun Personen, so kommen in *A. R.* sechs Personen ums Leben.

Bei den Morden spielt in beiden Dramen besonders das Gift eine große Rolle. Des alten Hamlet Tod wird durch Eintröpfelung von Bilsenkrautsaft ins Ohr des Schlafenden herbeigeführt, während Andrugio durch einen Trunk vergifteten Weins stirbt. Doch sogar das Motiv des vergifteten Bechers kehrt im *H.* wieder. Denn in der Fechterszene wird für Hamlet ein Becher vergifteten Weins von Claudius bereit gehalten, falls die vergifteten Speere nicht ihre Schuldigkeit tun sollten. Mit dem vergifteten Becher ist in beiden Fällen gerade ein Zutrunk auf die Gesundheit des Opfers verbunden. In *A. R.* (I, 1, 66) berichtet Piero seinem Helfershelfer Strotzo, wie er Andrugios Tod herbeiführte:

> Say, faith, didst thou e'er hear, or read or see
> Such happy vengeance, unsuspected death?
> That I should drop strong poison in the bowl,
> Which I myself caroused unto his health
> And future fortune of our unity! —

Vergleiche damit die Worte des Claudius (*H.* V, 2, 293), mit denen er Hamlet zum Trinken des vergifteten Weines auffordert:

> Hamlet, this pearl is thine;
> Here's to thy health . . . . .

und Gertruds Worte, mit denen sie ahnungslos den vergifteten Becher auf Hamlets Wohl leert (V, 2, 299):

> Here, Hamlet, take my napkin, rub thy brows;
> The queen carouses to thy fortune, Hamlet.

Beiden Dramen gemeinsam ist es außerdem, daß sich das Volk gegen den Herrscher, sowohl gegen Claudius als auch gegen Piero, empört. Wenn auch die Gründe dafür in beiden

Dramen ganz verschiedene sind, so ist diese Tatsache doch immerhin bemerkenswert.

Von viel größerer Bedeutung ist es allerdings, daß in beiden Dramen Kirchhofs- und Bestattungsszenen vorkommen (Thorndike). Während uns im *H.* Ophelias Begräbnis vor Augen geführt wird, wird in *A. R.* Feliche, der Sohn Pandulphos, auf der Bühne bestattet. Das Dumb-show vor dem 2. Akt stellt übrigens auch Andrugios Beisetzung dar. Doch da uns diese Frage später mehr beschäftigen wird, will ich hier nicht näher darauf eingehen.

Auch der plötzliche Tod des unglücklichen Mädchens ist beiden Dramen gemeinsam. In beiden Fällen bringt die Mutter ihres Geliebten diese traurige Nachricht. Gerade so wie Königin Gertrud auftritt und uns Ophelias Tod schildert, so tritt Maria auf und setzt uns von Mellidas Tod in Kenntnis. Beide geben sofort eine genaue, längere Beschreibung davon in außerordentlich poetischen Worten. Ein gewisser Stilanklang ist dabei zu beachten.

Maria nennt sie

„sweet beauty“ (IV, 1, 215) und
„sweet maid“ (IV, 1, 284),

während Gertrud bei ihrer Beisetzung (V, 1, 265) die bekannten Worte spricht

sweets to the sweet.

Wenn dieser Anklang naturgemäß auch zufällig sein kann, so gibt er doch bei der Fülle der sonstigen Parallelen zu denken.

Bei den Rächern fällt uns ein äußerer Umstand auf, der ihnen beiden gemeinsam ist. Wie Hamlet tritt auch Antonio schwarz gekleidet[1]) auf. Hamlet sagt I, 2, 77—78 selbst von sich:

'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black . . . .;

vgl. dazu die Bühnenanweisung in *A. R.* II, 2:

Enter Antonio in black, with a book.

Auch dies sehen wir an Hamlet. Wie Antonio mit einem Buch auftritt, das er seine Medizin nennt — II, 2, 42

[1]) Vgl. Bieber S. 87.

I am taking physic, here's philosophy —,

so kommt Hamlet II, 2, 170 ein Buch lesend auf die Bühne. Vgl. dazu die Bühnenanweisung:

Enter Hamlet reading.

Diese Erscheinung, die wir übrigens auch bei Hieronimo beobachten, erklärt sich wohl aus der Charakterähnlichkeit der Rächer. Beide sind Vertreter des Melancholikertyps. Bei der Vergleichung der Charaktere komme ich auf diesen Punkt noch einmal zurück.

Übrigens liebt sowohl bei M. wie bei Sh. der Rächer die Tochter der Gegenpartei. Während Hamlet einst Ophelia, die Tochter des Polonius, geliebt hat, ist Antonio Mellida, der Tochter Pieros, in herzlicher Liebe zugetan.

Noch mehrere solche kleine Züge können wir beobachten, in denen die beiden Dramen Ähnlichkeiten aufweisen.

So beobachten wir die liebevolle Verehrung des Sohnes gegenüber dem Vater sowohl im *H.* wie in *A. R.* Beiden Dramen ist außerdem das innige Verhältnis zwischen Mutter und Sohn gemeinsam. Besonders die zärtliche Liebe der Mutter wird oft ausgedrückt.

Eine weitere Parallele liegt darin, daß beide Rächer böse Vorahnungeu des kommenden Unheils haben. Wie Hamlet V, 2, 220 seinen Tod vorausahnt —

But thou wouldst not think how ill all's here about my heart —,

so ahnen Antonio und Maria das kommende Unheil vorher. I, 2, 143 sagt Antonio:

my soul is great in expectation of dire prodigies

und Maria I, 2, 17—22:

Is glib rumour grown a parasite,
Holding a false glass to my sorrow's eyes,
Making the wrinkled front of grief seem fair,
Though 'tis much rivell'd with abortive care?

Auch das umständliche Schwören fällt uns in beiden Dramen auf (Thorndike). Hamlet läßt seine Freunde Horatio und Marcellus auf sein Schwert schwören, daß sie strengstes Schweigen über das Erscheinen des Geistes bewahren wollen. Dabei wechseln sie den Platz und wiederholen den Schwur. Daran erinnert der Eid, den die Verschwörer in *A. R.* IV, 2

nach der Bestattung des Feliche mit verschlungenen Armen leisten, noch am selben Tage an Piero Rache zu nehmen. Den Schwur auf das Schwert finden wir auch in der *Sp. Tr.* II, 1, 89, wo Lorenzo Pedringano "on the cross of the sword" schwören läßt, daß seine Aussagen wahr sind.

Außerdem spielen, wie alle anderen Rachedramen, *H.* und *A. R.* im Ausland, jenes in Dänemark und dieses in Italien.[1])

Wie in den meisten Dramen jener Zeit haben wir in beiden Stücken Clownszenen, die die tieftragische Handlung unterbrechen und das Publikum erheitern sollen. Während im *H.* die Totengräberszene zur Erheiterung des pit-Publikums eingefügt ist, erfüllen in *A. R.* die Szenen mit Balurdo diesen Zweck.

Wir haben jetzt noch einige Motive und Situationen hervorzuheben, die zwar allen drei Dramen gemeinsam sind, in denen aber *H.* mit der *Sp. Tr.* größere Verwandtschaft zeigt als mit *A. R.*

Diese Verwandtschaft besteht beispielsweise in den Mitteln und Wegen, die die Rächer benutzen, um zu ihrem Ziel zu gelangen. In *A. R.* verkleidet sich der Rächer Antonio als Narr, um seine Rache besser ausführen zu können, während sich im *H.* und in der *Sp. Tr.* der Rächer wahnsinnig stellt, um ungehindert bei der Vollziehung der Rache zu sein. Auch dieses Wahnsinnsmotiv kehrt in *A. R.* wieder. Wenn sich auch Antonio nicht wahnsinnig stellt, so grenzen seine leidenschaftlichen Ausbrüche, seine furchtbaren Klagen stark an Wahnsinn (Thorndike). Darin stimmt er übrigens mit Hieronimo und Hamlet überein. Gewinnt man

[1]) Daß die meisten Stücke M.'s in Italien spielen, ist nicht verwunderlich. Das lag im Zuge der Zeit. Auch Sh. verlegt viele seiner Stücke auf italienischen Boden. Doch fällt uns bei M. eine bessere Kenntnis der italienischen Verhältnisse auf. Die Namen beispielsweise sind alle echt, doch warf er sie — wahrscheinlich mit Absicht — durcheinander. Auch das Intriguenspiel unter schöner Maske, wie wir es in den M.'schen Stücken finden, ist für die damaligen kleinen italienischen Höfe typisch. Dieses Arbeiten mit Gift und Dolch unter äußerlich glänzender Decke und die Vergrößerung und Befestigung der Macht durch eine günstige Heirat — Züge, die wir in *A. R.* finden — waren ganz an der Tagesordnung. Dieses naturgetreue Lokalkolorit, durch das sich M. von seinen Zeitgenossen unterscheidet, ist wohl zum großen Teil auf seine italienische Abstammung mütterlicherseits zurückzuführen (vgl. S. 3!).

schon unwillkürlich diesen Eindruck, so läßt uns der Dichter darüber nicht im Unklaren, wie er es aufgefaßt wissen will. Denn II, 2, 147 sagt Maria ihrem Sohn, als er in heftigstes Klagen ausbricht:

What, my good boy, stark mad?

Wie schon vorhin bei der Vergleichung des Geistes hervorgehoben, werden nach dem Tode Pedringanos in der *Sp. Tr.* in seinen Taschen Briefe gefunden, durch die Hieronimo Gewißheit erhält, daß Lorenzo und Balthazar die Mörder seines Sohnes sind. Dasselbe Motiv kehrt in *A. R.* und im *H.* wieder. Denn auch beim toten Strotzo werden Briefe gefunden, durch die die Schurkerei Pieros für jedermann klar zu Tage tritt. Auf ähnliche Weise erhält Hamlet von dem Mordanschlag des Claudius gegen ihn Kenntnis. Als er auf der Fahrt nach England die Briefe öffnet, die Rosencrantz und Guildenstern übergeben sollen, liest er zu seinem größten Erstaunen, daß sie statt der Empfehlung den strikten Befehl enthalten, falls Hamlet entkäme, ihm sofort den Kopf abzuschlagen.

In diesem Punkte steht *A. R.* der *Sp. Tr.* viel näher als dem *H.* Auch noch andere Züge hat das M.'sche Stück mit dem Kydschen gemeinsam, zu denen sich im *H.* keine Parallelen finden.

Am auffälligsten sind diese Übereinstimmungen in der Figur des Pedringano und der des Strotzo. Hier ist die Verwandtschaft so groß und bis ins einzelne gehend, daß man mit Notwendigkeit annehmen muß, daß M. den Typ dieses ergebenen, zu allen Schandtaten bereiten, schurkischen Helfershelfer von Kyd entlehnt hat. Ihr Charakter ist ganz derselbe. Sie sind das willenlose Werkzeug des schurkischen Mörders. Jede Gewissensregung geht ihnen ab. Sie werden nur von Ehrgeiz und Geldgier beherrscht. Bei Pedringano geht das sogar so weit, daß er der Partei dient, die am meisten zahlt. War er bis dahin der ergebene Diener Bellimperias, so zuckt er nicht mit der Wimper, sie an Lorenzo zu verraten, da er dafür reichlich belohnt wird. Besonders in die Augen fallend ist die Verwandtschaft in ihrer Todesart. Beiden gemeinsam ist der Tod durch den Strang. Doch lassen sich hier Übereinstimmungen bis in die kleinsten Einzelheiten feststellen.

Lorenzo bestimmt Pedringano, sich furchtlos zum Galgen führen zu lassen, da im letzten Augenblick noch die Rettung erfolgen werde; er läßt ihn jedoch ruhig aufknüpfen. Ganz dasselbe Motiv ist in *A. R.* verwendet. Piero veranlaßt den von ihm gedungenen falschen Zeugen Strotzo zur öffentlichen Selbstanklage unter Zusicherung vollkommener Straflosigkeit und reichster Belohnung und benutzt den Augenblick dieser Selbstanklage dazu, ihn auf der Stelle zu erdrosseln. In beiden Fällen übersteigt die Leichtgläubigkeit der betrogenen Betrüger das Maß des Glaubhaften (Koeppel). — Eine entferntere Parallele hierzu ist der Streich Hamlets gegen Rosencrantz und Guildenstern auf der Fahrt nach England.

Weiter erinnern an die blutigen Einzelheiten der *Sp. Tr.* das Ausschneiden der Zunge Pieros. Hieronimo beißt sich die Zunge selbst ab.

Den Leichnam Feliches, der dicht mit Stichwunden bedeckt ist, sieht man aufgehängt, als der Vorhang von Mellidas Schlafgemach aufgezogen wird. Ebenso erscheint der Leichnam Horatios aufgehängt und mit Stichwunden bedeckt, als Hieronimo im 5. Akt den Vorhang zurückschlägt (Thorndike).

Kürzer kann erwähnt werden, daß beide Stücke mit einem Maskenspiel schließen, während dessen die blutige Rache vollführt wird. Im *H.* trägt übrigens das Stück im Stück auch erheblich zur Ausführung der Rache bei.[1])

Wie sich der portugiesische Vizekönig wehklagend zur Erde wirft (I, 3, 9), so liegt Antonio während eines Monologes auf dem Rücken und wendet sich in dieser Stellung gen Himmel[2]) (Thorndike). Diese Monologe von der Erde aus waren in der Tat in den früheren Stücken ganz üblich.

Auch viele lateinische Zitate enthalten beide Dramen, eine Erscheinung, die wir übrigens in vielen Stücken des elisabethanischen Dramas finden.

---

[1]) Wie Lawrence in seinem Artikel *Plays within plays* (E. St. 33, S. 388) bemerkt, ist die Erscheinung, daß zu jener Zeit ein Stück im Stücke so häufig war, auf die Popularität der *Sp. Tr.* zurückzuführen.

[2]) *A. R.* IV, 2, 11. — Vgl. auch *A. + M.* (III, 1,40), wo Andrugio sich während eines Monologes auf die Erde wirft; in derselben Szene des nächsten Aktes wirft sich Antonio zweimal zur Erde (IV, 1, 29 und 157).

Hauptsächlich kommt hier zum Vergleich mit *H.* und der *Sp. Tr.* der 2. Teil des Doppelstückes *A. R.* in Betracht, da nur dieser Teil eine Rachetragödie ist. Aber auch *A.* + *M.* zeigt einige Verwandtschaft. Darauf macht Koeppel in seinen Quellenstudien. aufmerksam.[1]) Es handelt sich um die sogenannte Malerszene.

In der *Sp. Tr.* ist das die Szene zwischen den beiden durch Mord ihrer Söhne beraubten Vätern, zwischen Hieronimo und dem Maler. Hieronimo fragt in ihr den Maler, ob er ein Stöhnen oder einen Seufzer, und später, ob er einen Schmerzensschrei malen könne: *Sp. Tr.*, hgb. von Schick, Appendix D, Z. 109 und 127 (S. 120/21):

Hieronimo: Art a Painter? canst paint me a teare,
or a wound, a groane, or a sigh?
. . . Canst paint a dolefull crie? —

In irgend einer Beziehung damit muß das gänzlich überflüssige Gespräch zwischen dem albernen Höfling Balurdo und einem Maler in *A.* + *M.* V, 1 stehen. Balurdo fragt dort den Maler (Z. 28), ob er ein närrisches Taumellied malen könne, mit Verwendung des Wortes Uh, d. h. eines Rülpses:

Balurdo: Can you paint me a driveling reeling song,
and let the word be, Uh?
Painter: A belch?
Balurdo: O, no no: Uh, paint me Uh, or nothing.

Diese alberne und überflüssige Szene bei M. kann nur eine Parodie auf die tieftragische Malerszene der *Sp. Tr.* sein. Doch schon Fleay macht (II, p. 75) darauf aufmerksam, daß diese Szene eine der Ben Jonsonschen *Additions* sei. Daß diese Vermutung richtig ist, unterliegt heut keinem Zweifel mehr. Denn, wie Thorndike hervorhebt, lautet der Titel der Quarto von 1602: *additions of the painter's part and others.* Damit scheint die vorige Annahme, daß es eine Verspottung durch M. ist, unmöglich zu sein, da die Datierungsverhältnisse dagegen sprechen. Denn wie ich oben (vgl. S. 9) nachgewiesen habe, sind M.'s *Antonio*-Dramen schon im Sommer oder Herbst 1599 entstanden, während Henslowe Jonsons *Additions* zur *Sp. Tr.* erst am 25. September 1601 und am 24. Juni 1602

[1]) Emil Koeppel, *Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonsons, J. M.'s und Beaumont und Fletchers.*

bezahlte. Damit steht es wohl außer Zweifel, daß Jonson die Malerszene erst nach M.'s *A.* + *M.* schrieb. Das hat Small in seinem Stage-Quarrel (p. 93) dazu veranlaßt, eine Nachahmung der M.'schen Szene durch Jonson anzunehmen. Das kann jedoch unmöglich richtig sein, denn die erschütternde Szene von tiefster Tragik — eine der Höhen der elisabethanischen Kunst — kann doch unmöglich durch diese alberne sinnlose Szene bei M. veranlaßt sein. Außerdem ist die parodistische Absicht M.'s hier unverkennbar. Daher hat Smalls Hypothese keinen Anklang gefunden, und Schelling hebt wieder hervor, daß es sich um eine Verspottung der *Sp. Tr.*-Szene handelt, ohne aber auf die Schwierigkeiten, die sich aus der Chronologie ergeben, einzugehen. Thorndike ist so vorsichtig, die Ähnlichkeit festzustellen, ohne das Verhältnis näher zu erörten.

Es gibt nun aber eine Möglichkeit, die die vorhandenen Schwierigkeiten überbrückt. Es muß daran festgehalten werden, daß die Malerszene eine von Ben Jonsons *Additions* ist und daß trotzdem M.'s Malerszene nichts anderes als eine Parodie auf die entsprechende Szene in Jonsons *Additions* sein kann. Wenn man an die Poetasterfehde denkt, erscheint es einem sehr natürlich, daß hiermit M. eine Verspottung Jonsons beabsichtigte. Diese Annahme ermöglicht die Tatsache, daß M.'s *Antonio*-Stücke erst am 24. Oktober 1601 in das Stationer's Register eingetragen und erst 1602 gedruckt wurden. So braucht die Malerszene in *A.* + *M.*, die wir in der Ausgabe von 1602 in der 1. Szene des 5. Aktes vorfinden, noch nicht bei der Abfassung im Jahre 1599 vorhanden gewesen zu sein. Dafür spricht, daß die Szene ganz überflüssig ist und ziemlich zusammenhangslos erscheint. Es kann sich also hier ebenfalls um eine nachträgliche „Addition" handeln. Den Erfolg, den Jonson mit seinen *Additions* hatte, hat M. sicher mit Neid und Mißgunst empfunden, zumal der Kampf zwischen beiden zu dieser Zeit gerade am heißesten entbrannte (vgl. S. 6). Diese Tatsache wiederum macht es uns sehr wahrscheinlich, daß M. von Jonsons *Additions* gleich nach ihrer Veröffentlichung Kenntnis nahm, da zu dieser Zeit jeder von ihnen darauf lauerte, die literarischen Produkte des anderen möglichst schnell zu verspotten. Immerhin ist zu beachten, daß Hens-

lowe, sehr pünktlich zahlte (vgl. Small p. 93). Somit werden wir wohl die Entstehung der Malerszene Jonsons nicht viel früher als September 1601 ansetzen können. Das genügte aber völlig dazu, daß M. bis zum 24. Oktober desselben Jahres, der Eintragung seiner *Antonio*-Stücke im Stationer's Register, eine Parodie darauf schrieb und diese dann in *A. + M.* einfügte. Der lose Zusammenhang dieser Szene mit dem Drama spricht für diese Annahme. Dies ist die einzige Möglichkeit, sich das wahre Verhältnis der beiden Szenen zu erklären, die die Datierungsverhältnisse zulassen.

Indes finden die Ähnlichkeiten in den Motiven und Situationen eine weitere Parallele an den Charakterähnlichkeiten, die sich zwischen *A. R.* und *H.*, ja auch teilweise mit der *Sp. Tr.* feststellen lassen.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung findet man, daß sich ganze Typenreihen einzelner Charaktere ergeben. Zunächst zeigt sich naturgemäß in den Figuren der Rächer

Hieronimo — Antonio — Hamlet

nahe Verwandtschaft. Ihre Charakterähnlichkeiten sind aber nicht dem Rächertyp zuzuschreiben. Ihre auffallend enge Verwandtschaft ist vielmehr darauf zurückzuführen, daß sie alle drei Melancholiker[1]) sind. Eine Untersuchung bis ins einzelne muß aus praktischen Gründen in das 3. Kapitel verlegt werden. Einige Streiflichter müssen hier genügen. Die Hauptcharakterzüge der drei Rächer sind zunächst Untätigkeit im Handeln, eine gewisse Passivität, die ein integrierender Bestandteil aller Melancholiker ist, denn beide haben langsames Blut und trägen Entschluß. Hieraus erklärt sich auch das Motiv verzögerter Rache, das in allen drei Dramen sonst nicht genügend begründet erscheint. Das passive Verhalten Hamlets läßt sich dem der beiden anderen Rächer direkt zur Seite stellen. M.'s Antonio bleibt nach der Enthüllung des Geists unentschlossen und läßt sich die Gelegenheit zur Rache entgehen, und besonders Hieronimo wird von der Last der Rachepflicht fast zu Boden gedrückt, ohne sich jedoch zum

[1]) Vgl. Bieber, *Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung.*

Handeln aufraffen zu können. Hierbei sind die Hindernisse der beiden anderen größtenteils noch äußerer Natur, während Hieronimos Zögern einzig und allein seinem untätigen Temperament entspringt. Psychologisch motiviert ist das in der *Sp. Tr.* überhaupt nicht, in *A. R.* ist hierbei schon ein Versuch zur Psychologie gemacht, während Sh.'s Kunst die beiden genannten Dramen auch hierin weit überstrahlt. Weiter zeichnen sich alle drei Rächer durch ihre Unduldsamkeit, die Reizbarkeit ihres Selbstgefühls aus. Besonders vertragen sie es nicht, daß ein anderer Mensch sich anmaßt, unter einem größeren Unglück zu leiden als sie selbst. Wenn sie bei ihrer sonstigen Untätigkeit einmal handeln, so geschieht das dann immer stoßweise und höchst impulsiv. Das sehen wir am besten an der Ermordung Julios und an der Tötung des Polonius. Auch haben sie plötzliche Wutausbrüche, die zu Gewalttätigkeiten führen. Weiterhin ist jeder Melancholiker im höchsten Grade pessimistisch. Hierin liegt ihr ausgesprochener Hang zur Grübelei, zu pessimistischen Selbstbetrachtungen begründet. Besonders schwermütige Betrachtungen über Tod und Leben sind ihnen gemeinsam. Diese Eigenschaft tritt zumeist in den Monologen zu Tage, die recht eigentlich als Kernpunkte der Dramen gelten können. Darin sind sie alle echte Helden der Rachetragödien. Alle Rächer zeigen den Hang zur Meditation. Doch wird die rhetorische Deklamation der älteren Stücke allmählich durch Betrachtungen von höherem psychologischen Gehalt ersetzt. Sh. hat darin die höchste Vollkommenheit erreicht. Mit dieser Eigenschaft steht im Zusammenhang ihr Seufzen, leidenschaftliches Klagen und ihre Schlaflosigkeit. Vgl. dazu *A.+M.* II, 1, 286:

> all this night about his room he stalk'd, and groan'd,

und dazu entsprechend *H.* V, 2, 4:

> in my heart there was a kind of fighting,
> That would not let me sleep.

Beide Rächer treten schwarz gekleidet und ein Buch lesend auf (vgl. S. 31, 32). Verschlagenheit und List zeigen alle drei Rächer. Das sehen wir bei Hamlet daraus, wie er mit Rosencrantz und Guildenstern, mit dem König und Polonius umgeht. Ähnlich verfährt Antonio durch die Verkleidung als Narr und durch das Maskenspiel, in dem er die Rache voll-

führt. Genau dasselbe bezweckt Hieronimo mit seinem Maskenspiel. Außerdem hegen sowohl Antonio wie auch Hamlet treue Freundschaft. Das Interesse für Kunst und Wissenschaft ist ebenfalls allen eigen. Alle drei haben studiert, lieben Philosophie und Schauspielkunst. Doch unterscheidet sich Antonio dadurch von den beiden anderen Rächern, daß er vor allem Liebesmelancholiker ist (Bieber). Der gewaltsame Tod des Vaters bewegt ihn viel weniger als die Trennung von Mellida.

Den Rächern gegenüber steht die Reihe der Schurken

Lorenzo — Piero — Claudius.

Der Schurke Piero unterscheidet sich von Lorenzo nur in seiner Leidenschaft für Maria, und in dieser Hinsicht ähnelt er dem König Claudius. Die beiden letzteren stehen sich überhaupt viel näher. Während Lorenzos Schlechtigkeit nur ganz ungenügend motiviert ist, sind die Motive der Schurken Piero und Claudius ganz dieselben: Ehrgeiz und Sinnlichkeit (vgl. S. 29). Sie beide trachten außerdem dem Sohn der erstrebenswerten Frau nach dem Leben (vgl. S. 29, 30). Ebenso wie Piero Liebe, Zuneigung und wahre Freundschaft für sein Opfer heuchelt, so tut es auch Claudius mit Hamlet. Das zeigt besonders die große Staatsszene im *H.*, wo Claudius so großes Interesse dafür heuchelt, daß Hamlet nicht nach Deutschland geht und sich bemüht, dessen traurige Stimmung zu verscheuchen. Auch nach der Ermordung des Polonius tadelt Claudius Hamlet mit keinem Wort. Heimlich will er ihn unschädlich machen, genau so wie Piero sein Opfer durch List tötet. In beiden Fällen spielt Gift eine große Rolle, wie ich es oben näher ausgeführt habe (vgl. S. 30). — Beide Schurken sind tüchtige Zecher. Als Claudius vernimmt, daß Hamlet am dänischen Hofe bleibt, will er diese ihm angenehme Nachricht gleich mit einem großen Gelage feiern. *H.* I, 2, 123:

> This gentle and enforced accord of Hamlet
> Sits smiling to my heart; in grace whereof,
> No jocund health that Denmark drinks to-day,
> But the great canon to the clouds shall tell,
> And the king's rouse the heavens shall bruit again,
> Re-speaking earthly thunder.

Ganz ähnlich Piero. Maria gibt ihm auf seine Frage, ob sie ihn liebe, die zweideutige Antwort:

as I do hate my son, I love thy soul (V, 2, 18).

Piero, der die Zweideutigkeit nicht versteht, gibt seiner Freude darüber dadurch Ausdruck, daß er ein großes Bankett veranstaltet.

A. R. V, 2, 19:

Why, then, Jo to Hymen, mount a lofty note!
Fill red-cheek'd Bacchus, let Lyaeus float
In burnish'd goblets! Force the plump-lipp'd god.
Skip light lavoltas in your full-sapp'd veins!
'Tis well, brimfull. Even I have glut of blood:
Let quaff carouse. I drink this Burdeaux wine
Unto the health of dead Andrugio,
Feliche, Strotzo, and Antonio's ghosts. —

Lorenzo und Piero empfinden überhaupt gar keine Gewissensregung. Dagegen ist Claudius nicht ohne Gewissen (vgl. III, 1, 50—54 und III, 3, 36 ff.). Allerdings wirken seine Gewissensregungen nicht echt.

Auch an der Charakterzeichnung der Schurken erkennt man wieder die Verschiedenheit der dichterischen Qualitäten Kyds, M.'s und Sh.'s. Während Lorenzos Schurkerei psychologisch überhaupt nicht motiviert ist, sind doch bei M. die Gründe für Pieros Schurkerei wenigstens einigermaßen glaubhaft. Er selbst ist allerdings auch noch nichts weiter als der Typ des Schurken in der elisabethanischen Rachetragödie. Er fühlt sich nur befriedigt, wenn er Mordtat auf Mordtat häufen kann, eine ganz unmögliche Figur. Weit entfernt ist er darin von der Gestalt des Claudius, wenn auch dieser unter Sh.'s Schurken die schwächste Figur ist.

Den Schurken zur Seite steht die Reihe der Helfershelfer

Polonius

Pedringano — Strotzo — Rosencrantz + Guildenstern

Laertes

Die ganz frappierende Ähnlichkeit in der Figur des Pedringano und Strotzo habe ich schon weiter oben (S. 34. 35) klargelegt. Beide sind bloße Vertreter des Typs der Helfershelfer. Dagegen sind Polonius, Rosencrantz, Guildenstern und Laertes keine bloßen Typen. Aber da sie im *H.* auch die

Rolle der Helfershelfer spielen, habe ich sie hier angeführt. Polonius hat etwas von dem Typ des geschwätzigen, etwas komischen alten Mannes an sich. Darin ähnelt er dem Jeronimo des 1. Teils (Sarrazin). Der originelle Gedanke, zwei Höflinge mit ganz gleichen Eigenschaften auf die Bühne zu bringen, das unzertrennliche Zwillingspaar Rosencrantz und Guildenstern, ist natürlich Sh.'s köstliche Schöpfung. Und Laertes ist nur ganz am Schluß der Helfershelfer des Claudius. Er stellt hauptsächlich den Gegenspieler dar. (Siehe unten). Immerhin verdienen auch hier die Übereinstimmungen aufgezeigt zu werden.

Außerdem stimmt in allen drei Dramen die Figur des Ermordeten überein:

$$\frac{\text{Andrea}}{\text{Horatio}} \text{ — Andrugio — der alte Hamlet.}$$

In allen drei Dramen erscheinen sie außerdem als Geist. (Horatio allerdings nicht!) Alle sind durchaus edle Gestalten, die völlig schuldlos dahingeschlachtet werden. Andrugio und der alte Hamlet fallen noch besonders durch die verzeihende Milde auf, mit der sie die Schwäche ihrer Frau ansehen. (Vgl. S. 26).

Ebenso edle Figuren sind die treuen Freunde

$$\text{Horatio} - \frac{\text{Feliche}}{\text{Alberto}} - \text{Horatio.}$$

Beachtenswert ist außerdem die Figur des Gegenspielers:

$$\frac{\text{der Maler}}{\text{der Greis}} \text{ — Pandulpho — Laertes.}$$

Pandulpho ist außerdem mit seiner Philosophie dem Polonius und dem Jeronimo (des 1. Teiles) etwas ähnlich, d. h. sie sind der Typ des schwatzhaften alten Mannes (siehe oben).

Interessanter ist jedoch der Typ der schwachen Frau:

Maria — Gertrud.

Besonders hierin nimmt die *Sp. Tr.* eine Sonderstellung ein. In der *Sp. Tr.* erinnert uns zwar Bellimperia auch etwas an Maria und Gertrud durch ihren Wankelmut. Obgleich wir Bellimperia in ihrem Verkehr mit Horatio als hingebendes Weib erkennen (was uns ja auch von Maria und Gertrud berichtet wird), so erweckt sie doch am Anfang durch ihren

raschen Neigungswechsel den Anschein des Wankelmuts, der für die anderen beiden Frauenfiguren ja typisch ist. Soeben ist sie durch die Nachricht von dem Tode ihres Verlobten auf das höchste betrübt, als sie die neue Liebe zu Horatio, dem Freund ihres früheren Verlobten, der ihr dessen Tod meldet, erfaßt. (Vgl. dazu S. 29, den Absatz über die auffallend schnelle Hochzeit.)

Doch kann man sie nicht als eine Vertreterin des 'schwachen Frau'-Typs ansehen, da man darunter nur eine ältere, verheiratete Frau und nicht ein junges Mädchen wie Bellimperia verstehen kann.[1])

Dagegen sind Maria und Gertrud in der Tat reine Vertreterinnen dieser Gattung. Doch zeigen sie außerdem noch so viele Ähnlichkeiten bis ins einzelne, die nicht vom Typ der schwachen Frau gefordert werden, daß sie uns im 3. Kapitel mehr beschäftigen sollen.

Als letzte Reihe wäre noch

Isabella — Ophelia

zu erwähnen. Allerdings ist Isabella ebensowenig wie Ophelia die Vertreterin eines bestimmten Typs, wie es beispielsweise der Melancholiker oder die 'schwache Frau' war. Die Bedeutung Isabellas und Ophelias liegt darin, daß sie beide Trägerinnen des Wahnsinns- und Selbstmordmotivs sind.

Schließlich ist es noch den drei unschuldig leidenden Mädchen

Bellimperia — Mellida — Ophelia

gemeinsam, daß sie die Geliebten der Rächer sind und damit das idyllische Moment in die furchtbaren Greuel der Rachetragödien hineintragen.

Trotzdem ich an dieser Stelle die Charaktere nur kurz streifen konnte, wurde es einem an jeder Charakterreihe — besonders durch die Motivierung und Psychologie — klar, daß *A. R.* dem *H.* viel näher steht als die *Sp. Tr.*, ganz abgesehen davon, daß *A. R.* stilistisch und technisch einen weit reiferen Eindruck macht als das Kydsche Drama.

[1]) Vgl. Alwine Winkler, *Thomas Heywood's 'A Woman killed with Kindness' und das Ehebruchsdrama.*

In der Tat erscheint es einem bei Betrachtung der Übereinstimmungen in den Situationeu, Motiven und Charakteren unzweifelhaft, daß die Verwandtschaft von *A. R.* mit dem *H.* weit die Grenzen einer nur durch die gleiche Gattung bedingten Ähnlichkeit überschreitet.

In dieser Überzeugung bestärken uns noch gedankliche und wörtliche Anklänge, die beide Dramen miteinander aufweisen. Einige Stilanklänge haben wir schon bei Betrachtung ähnlicher Situationen gefunden. Außer diesen führe ich zur Vergleichung noch an: *A.* + *M.* II, 1, 268—271:

Antonio: What means these scatter'd looks? why tremble you?
Why quake your thoughts in your distracted eyes?
Collect your spirits, Madam; what do you see?
Dost not behold a ghost?

Die Ähnlichkeit zwischen dieser Szene und Hamlets Unterredung mit seiner Mutter (III, 4, 116—136) ist, wie Brereton[1]) hervorhebt, sehr auffallend. Aber eine andere Verteilung der Reden bringt die Gleichheit noch mehr heraus. Brereton vermutet, daß M. schrieb:

Mellida: What means these scatter'd looks? why tremble you?
Why quake your thoughts in your distracted eyes?
Collect your spirits.
Antonio: Madam!
Mellida: What do you see?
Antonio: Do not behold a ghost?

Entsprechend dazu die Szene, in der der Geist von Hamlets Vater während der Unterredung Hamlets mit seiner Mutter erscheint. *H.* III, 4, 119—136:

Queen: Forth at your eyes your spirits wildly peep;
And, as the sleeping soldiers in the alarm,
Your bedded hair, like life in excrements,
Starts up and stands an end. O gentle son,
Upon the heat and flame of thy distemper
Sprinkle cool patience. Whereon do you look?
. . . . . .
To whom do you speak this?
Hamlet: Do you see nothing there?
Queen: Nothing at all; yet all that is I see.
Hamlet: Nor did you nothing hear?

[1]) Vgl. J. Le Gay Brereton, *Notes on the text of M.* E. St. 33, S. 225.

Queen: No, nothing but ourselves.
Hamlet: Why, look you there! look, how it steals away!
My father, in his habit as he lived!
Look, where he goes, even now, out at the portal!
[Exit Ghost.[1])

Diese Ähnlichkeit und besonders die Übereinstimmung der ganzen Situation kann doch keine zufällige sein.

Dieselbe Szene im *H.* hat noch eine Parallele zu einer anderen Stelle bei M. Als der Geist erscheint, redet ihn Hamlet an. Die Königin, der der Geist ihres früheren Gemahls unsichtbar bleibt, kann sich seine Worte nicht erklären. Daher ruft sie aus:

Alas, he is mad.

Eine ganz ähnliche Situation finden wir in *A. R.* (III, 1, 73). Die ängstliche Mutter findet Antonio gerade, nachdem der Geist ihn verlassen hat, Rache gelobend, und da sie die näheren Umstände nicht kennt, hält sie ihn für wahnsinnig. So bricht sie in den Ausruf aus:

Alas! my son's distraught.

Die Ähnlichkeit mit *H.* liegt klar zutage.

Eine weitere, wenn auch nicht so zwingende Parallele liegt in folgendem. *A.* + *M.* I, 1, 1—6:

Antonio: Heart, wilt not break? and thou abhorred life,
Wilt thou still breathe in my enraged blood?

---

[1]) Übrigens finden wir eine Szene, die dieser im *H.* ganz ähnlich ist, in Thomas Heywoods *Iron Age II.* Ebenso wie hier im *H.* erscheint dort in der 7. Szene des 5. Aktes der Geist des Vaters, während der Sohn der Mutter bittere Vorwürfe macht. — In seinem *Siege of Troy in Sh. and Heywood* (Publ. of the Mod. Lang. Ass. of America, vol. XXX, 719) sieht John S. P. Tatlock darin einen neuen Anhaltspunkt für die Datierung dieses Dramas; denn diese Szene scheint nur diesen beiden Stücken gemeinsam zu sein. Allerdings bemerkt er, daß die Hamletszene schon im *U.* gestanden haben könnte. A. C. Bradley (Shakespearean Trag., p. 419) glaubt, daß viele Stellen im *Iron Age* darauf hinweisen, daß Heywood Sh.'s *H.* kannte. Tatlock teilt diese Ansicht nicht. Die Diss. von Käte Göbel, *Die Quellen und Entstehungszeit von Thomas Heywoods "Iron Age"*, Jena 1917, erwähnt diesen Punkt überhaupt nicht. Jedoch setzt Göbel dies Drama Heywoods schon auf 1596 an, wodurch Bradleys Hypothese ganz unmöglich gemacht wird. Denn danach muß jene Hamletszene schon im *U.* gestanden haben! — Übrigens untersucht Sir Gilbert Murray in seiner *Lecture on H. and Orestes* (Clarendon Press 1914) die beiden Sagen zugrunde liegenden Ähnlichkeiten.

Veins, sinews, arteries, why crack ye not,
Burst and divulst with anguish of my grief?
Can man by no means creep out of himself,
And leave the slough of viperous grief behind?

Entsprechend dazu *H.* I, 2, 129:

Hamlet: O, that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew:
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst self-slaughter! O God! O God!
. . . . . .
But break, my heart, for I must hold my tongue!

Diese Übereinstimmungen und gedanklichen Anklänge, die ja allerdings zum Teil durch den Melancholikertyp bedingt werden, lassen doch auf eine nähere Beziehung der beiden Dramen schließen.

Nach der Erscheinung des Geistes geloben beide Rächer, Rache zu nehmen. Antonio tut es mit folgenden Worten (III, 1, 75):

By the astonning terror of swart night,
By the infectious damps of clammy graves,
And by the mould that presseth down
My dead father's skull, I'll be revenged! —
. . . . . .
May I be cursed by my father's ghost,
And blasted with incensed breath of Heaven,
If my heart beat on ought but vengeance!

Dem Gedanken der letzten Zeile gibt Hamlet in seinem Gelöbnis nach der Geistererscheinung Ausdruck (I, 5, 98):

Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there;
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmix'd with baser matter: yes, by heaven!

Der Kummer über den Tod des Vaters lastet schwer auf Hamlet; seine Mutter Gertrud macht ihm Vorhaltungen darüber, daß er beständig traurigen Gedanken nachhängt. *H.* I, 2, 68:

Queen: Good Hamlet, cast thy nighted colour off,
And let thine eye look like a friend on Denmark.
Do not for ever with they vailed lids

Seek for thy noble father in the dust:
Thou know'st 'tis common; all that lives must die.
Passing through nature to eternity.

Genau in derselben Weise versucht Antonios Mutter Maria, ihren Sohn seiner trüben Stimmung zu entreißen. *A. R.* II, 2, 143:

Maria: How now, sweet son? Good youth,
What dost thou?
Antonio: Weep, weep.
Maria: Dost nought but weep, weep?
Antonio: Yes, mother, I do sigh, and wring my hands,
Beat my poor breast, and wreathe my tender arms.
Hark ye; I'll tell you wondrous strange, strange news.
Maria: What, my good boy, stark mad?
Antonio: I am not.
Maria: Alas!
Is that strange news?
Antonio: Strange news? why, mother, is't not wondrous strange
I am not mad — I run not frantic, ha?
Knowing, my father's trunk scarce cold,
Your love is sought by him that doth pursue my life!

Piero tritt hinzu; er möchte Antonio einige freundliche Worte sagen. (Dieselbe Situation finden wir auch im *H.* I, 2. Mit der größten Liebenswürdigkeit tritt ihm da Claudius entgegen und gibt sich alle erdenkliche Mühe, Hamlets trübe Stimmung zu verscheuchen [vgl. S. 40]. Hamlet beachtet ihn kaum.)

Antonio (aside): Umh! the devil in his good time and tide forsake thee.
Piero: How now? hark ye, prince.
Antonio: God be with you.
Piero: Nay, noble blood, I hope ye not suspect —
Antonio: Suspect! I scorn't. Here's cap and leg, good night.
(aside) . . . Thou that wants power, with dissemblance fight.

Die Art, wie sich hier Antonio Piero gegenüber verhält, erinnert lebhaft an Hieronimos Betragen gegen Lorenzo. Auch Lorenzo stellt sich dabei etwas verrückt. *Sp. Tr.* III, 2, 54 ff. + 2. Interpolation (Schick p. 48 u. 113):

Lorenzo: How now, whose this? Hieronimo?
Hieronimo: My Lord —
Pedringano: He asketh for my Lady Belimperia.
Lorenzo: What to doo, Hieronimo? The Duke, my father, hath,
Upon some disgrace, a while remoou'd her hence;
But if it be ought I may enforme her of,
Tell me, Hieronimo, and ile let her know it.

Hieronimo: Nay, nay, my Lord, I thank you, it shall not need.
I had a sute unto her, but too late,
And her disgrace makes me unfortunate.
Lorenzo: Why so, Hieronimo? use me.
Hieronimo: Who? you, my Lord? (Interpolation S. 113).
I reserve your fauour for a greater honor,
This is a very toy, my Lord, a toy.
Lorenzo: All's one, Hieronimo, acquaint me with it.
Hieronimo: Y' fayth, my Lord,
It is an idle thing; I must confesse
I ha' been too slacke, too tardie, too remisse
Unto your honor.
Lorenzo: How now, Hieronimo?
Hieronimo: In troth, my Lord, it is a thing of nothing:
The murder of a Sonne, or so —
A thing of nothing, my Lord! —

Das oben angeführte Gespräch Antonios mit seiner Mutter findet deutlich eine Parallele in einer Szene in *Jeronimo* zwischen Jeronimo und Isabella. *Jeronimo*, Dodsley 1825 ed., I, 3, p. 63:

Jeronimo: Peace. Who comes here? News. News, Isabella.
Isabella: What news, Jeronimo?
Jeronimo: Strange news:
Lorenzo has become an honest man.
Isabella: Is that your wondrous news?
Jeronimo: Is it not wondrous
To have honesty in hell?

Entsprechend dazu *A. R.* II, 2, 147—152:

Antonio: Hark ye. I'll tell you wondrous strange, strange news.
Maria: What, my good boy, stark mad?
Antonio: I am not.
Maria: Alas! Is that strange news?
Antonio: Strange news? why, mother, is't not wondrous strange
I am not mad — I run not frantic, ha? —

Andrerseits fällt uns als wörtlicher Anklang an die *Sp. Tr.* ein Vers Albertos auf:

There is a thing call'd scourging Nemesis (IV, 1, 248)

— verglichen mit Hieronimos Worten in dem von Jonson eingefügten Monologe (Appendix C, 40 [Schick, S. 115]):

And there is Nemesis and furies,
And things call'd whips.[1]) —

[1]) Darauf macht schon Koeppel in seinen Quellenstudien aufmerksam.

In *A. R.* heißt II, 1, 20 die Bühnenanweisung:

Enter Balurdo with a beard, half off, half on. —

Das erinnert lebhaft an eine Stelle der *Sp. Tr.* (IV, 3, 15). Da fragt Hieronimo den Balthazar

— what, is your beard on?,

worauf Balthazar erwidert

Half on, the other is in my hand.

Schon oben (S. 26) habe ich auf die Parallele aufmerksam gemacht, die darin liegt, daß der Geist sowohl im *H.* wie in *A. R.* einmal von unten heraufspricht. Ganz ähnlich sind aber auch die Worte des Rächers in beiden Fällen, als sie den Geist von unten heraufsprechen hören: Antonio sagt (*A. R.* III, 1, 192):

Howl not, thou putry mould; groan not, ye graves;
Be dumb, all breath.

Vgl. dazu Hamlets Worte (I, 5, 162):

Well said, old mole!

und weiter unten: (I, 5, 183):

Rest, rest, perturbed spirit! (I, 5, 183).

Wenn auch diese Anklänge nicht zahlreich sind, so verdienen sie doch im Zusammenhang mit den sonstigen schwerwiegenden Übereinstimmungen Beachtung. Diese gedanklichen und wörtlichen Anklänge im Verein mit den Ähnlichkeiten in den Motiven und Situationen und den Charakterparallelen einfach bloß aus der Tatsache zu erklären, daß diese Dramen der Gattung der Rachetragödien angehören, ist schlechterdings unmöglich. Um dieser Erscheinung auf den Grund zu gehen, müssen wir jetzt der Hauptfrage nähertreten: In welchem Verhältnis stehen nun die drei Dramen zu einander? Wer von den Dichtern ist eigentlich der borgende?

Nach Sarrazin ist die *Sp. Tr.* schon vor dem Kommen der Armada auf der Bühne gewesen.[1]) Doch ist für unsere Zwecke eine genaue Festlegung der *Sp. Tr.* nicht notwendig. Uns genügt es vollkommen, daß sie vor 1588 entstanden, also

[1]) In *Thomas Kyd und sein Kreis* (S. 50–52) nimmt Sarrazin für die *Sp. Tr.* als terminus ad quem 1588 und als terminus a quo 1586 an. Doch hält er das Jahr 1587 als ursprüngliche Abfassungszeit der *Sp. Tr.* für sehr wahrscheinlich (S. 52 und Anglia N. F. II. 336).

das bei weitem älteste der drei Dramen ist. Wie wir ja auch aus den Vergleichen gesehen haben, haben sowohl *H.* wie *A. R.* zwar verwandte Züge mit der *Sp. Tr.*, doch steht M.'s Stück dem *H.* viel näher als Kyds *Sp. Tr.*

Wir müssen diese also als erste Quelle annehmen. Für unsere Untersuchung, die sich ja auf das Verhältnis M.'s zu Sh. beschränkt, scheidet sie jedoch zunächst aus. In welcher Beziehung steht also Sh.'s *H.* zu M.'s *A. R.*? Verschiedene Ansichten sind darüber geäußert worden:

Fleay, Koeppel, Schelling und mit ihnen die meisten Forscher begnügen sich, die Ähnlichkeiten von *A. R.* mit *H.* nur aus der Abhängigkeit von Kyds *Sp. Tr.* und seinem *Urhamlet* zu erklären, den Sarrazin kurz nach der *Sp. Tr.* ansetzt.[1]) Griffiths, der als erster M. mit Sh. in Verbindung bringt, umgeht in seinem Aufsatz *Antonio's Revenge and Hamlet*[2]) die Schwierigkeiten völlig. Man hat den Eindruck, als ob er in M. nur den Schüler Sh.'s sieht, doch drückt sich Griffiths immer sehr vorsichtig aus. Er spricht gelegentlich von einer 'close Shakespearian parallel' und nennt gewisse Züge 'Hamlet-like', im übrigen begnügt er sich mit einer bloßen Feststellung der Ähnlichkeiten. W. von Wurzbach dagegen spricht unzweideutig von einer direkten Beeinflussung durch Sh. Er nennt *A. R.* „lediglich eine wüste Mischung der *Sp. Tr.* und des *H.* Wir wollen gar nicht untersuchen", fügt er hinzu, „ob dies der alte *H.* ist, oder ob sich nicht sogar aus *Antonio* der Beweis für die Entstehungszeit des Sh.'schen *H.* ableiten ließe, den einzelne englische Kritiker schon vor 1600 (!) aufgeführt wissen wollen. Sh.'s Einfluss (!)", erklärt er, „ist zu deutlich und zeigt Ähnlichkeiten mit *Romeo und Julia* und *König Lear*". — Ganz ähnlich urteilt Ward.[3]) Er wirft die Frage auf, ob M. nicht als Sh.'s Plagiator anzusehen ist. — Auch Mézières[4]) schließt sich

[1]) *Thomas Kyd und sein Kreis* S. 116: „Wir können nach den vorstehenden Erwägungen mit großer Wahrscheinlichkeit das Jahr der Armada als das eigentliche Geburtsjahr des *U.* bezeichnen, wenngleich das Stück schon etwas früher concipiert sein mag."

[2]) Vgl. Poet-Lore, August 1890.

[3]) II, p. 477.

[4]) Mézières, *Contemporains de Sh.*, p. 208—210.

dieser Ansicht an. Er sagt wörtlich: "L'exemple de Sh. a dû être pour lui un puissant stimulant. Il l'admirait beaucoup, il le connaissait à fond et il a plus d'une fois essayé, dans ses tragédies encore plus que dans ses oeuvres comiques, de se rapprocher de la manière du maître." Weiter unten sagt er speziell von unserem Drama: "Comme *le premier H.* de Sh. a paru avant *la Vengeance d'Antonio* (!), je n'hésite pas à croire que M. l'a imité."

Und selbst noch im Jahre 1907, wo doch das zeitliche Verhältnis von *A. R.* und dem *H.* schon geklärt war, erklärt Winckler[1]) die Ähnlichkeiten dadurch, daß „M. sein Stück noch ganz unter dem frischen Eindruck der ersten Fassung des Sh.'schen *H.* geschrieben habe."

Diese Auffassung ist wohl nur darin begründet, daß man heut Sh. als den bei weitem größeren Dichter ansieht. Aus diesem Grunde scheut man sich wie Creizenach, Sh. als den borgenden anzusehen. Das ist aber keine objektiv kritische Beurteilung. Zu überzeugend hat doch die neuere Forschung dem Genius Sh. seinen Platz mitten in seiner Zeit angewiesen.[2]) Dazu hat in neuester Zeit besonders der amerikanische Gelehrte Thorndike die immer klarer sich durchsetzende Erkenntnis verfochten, daß auch Sh. unter den Einflüssen seiner Zeit stand, die er so himmelweit überragte. In der Tat stehen auch die Datierungsverhältnisse zu der Ansicht Wards, Wurzbachs, Mézières und Wincklers im Widerspruch. Denn alle Forscher (Furnivall[3]), Fleay, Sarrazin, Schick[4]), Thorndike, Schelling und andere stimmen jetzt darin überein, daß Sh. frühestens 1601 mit der Überarbeitung des alten Hamletstoffes begonnen habe, während M.'s *A. R.* — wie ich auf S. 7/8 nachgewiesen habe — schon 1599 entstanden sein muß.

Demnach ist eine Beeinflussung M.'s durch den Sh.'schen *H.* unmöglich, und so müßte man, wenn direkte Beziehungen mit Sh.'s *H.* vorliegen, eher das Umgekehrte annehmen. Doch darf diese Folgerung nicht so ohne weiteres gezogen werden,

---

[1]) Ludw. Winckler, *Über die Blutrache-Tragödien in der elisabethanischen Lit.*, S. 20.

[2]) Vgl. Schücking, *Sh. im lit. Urteil seiner Zeit.*

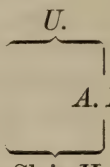
[3]) In seinem Vorwort zu Sh.'s *H., The first Quarto,* London.

[4]) Schick in seinem Festvortrag *Die Entstehung des H.* im Jahrb. 38.

da wir ja viele Züge, die beiden Dramen gemeinsam sind, schon dem *U.* zuschreiben müssen. Zu dieser Auffassung zwingen uns schon von vornherein die Ähnlichkeiten, die wir zwischen *A. R.* und der *Sp. Tr.* nachgewiesen haben.

Das Richtige liegt wohl auf der Mitte.

Da der Sh.'sche *H.* direkt auf den Kydschen zurückgeht, so ist zunächst die größte Wahrscheinlichkeit die, daß in den Punkten, in denen M.'s *A. R.* mit dem *H.* Kyds und Sh.'s übereinstimmt, M. unter dem Einfluß des *U.* steht. Dasjenige aber, das sich nicht im *U.* findet, was aber *A. R.* und Sh.'s *H.* gemeinsam haben, ist notwendigerweise **eine Anleihe Sh.'s bei M.**



Es kommt also darauf an, ob es möglich ist, den *U.* **so weit** zu rekonstruieren, um ein Urteil über die Abhängigkeit M.'s von ihm zu gewinnen.

Unfraglich stößt man hier auf die größten Schwierigkeiten, da der Kydsche *U.* vollständig verloren gegangen ist. Uns liegen nur einige ganz belanglose Bemerkungen von Zeitgenossen über das Stück vor, aus denen sich schlechterdings fast gar nichts über die Gestalt dieses für uns so wichtigen Dramas schließen läßt.

Doch hoffe ich, auf anderem Wege zum Ziele zu gelangen. Es gibt nämlich noch einen deutschen Sprößling des *H.*: das deutsche Komödiantenstück *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark*, aus dem sich möglicherweise Rückschlüsse auf das Kydsche Werk ziehen lassen. Die früheste Handschrift dieses Stückes ist verloren, und die erste Aufführung ist uns erst 1626 bezeugt. (vgl. Creizenach, *Die Schauspiele der engl. Komödianten*, S. 129). Aber es muß ein älteres Stück sein. Ehe ich jedoch auf den *B. B.* näher eingehe, will ich an folgende Tatsachen erinnern:

Bekanntlich sind uns zwei Quartos des Sh.'schen *H.* überliefert, eine erste Quarto von 1603 und eine zweite Quarto

von 1604. Q_1 zeigt Abweichungen von Q_2. Beide sind jedoch als Sh.'s Werke anzusehen.

U.
↓
Q_1 1603
↓
Q_2 1604

Darauf macht schon Thorndike aufmerksam. Doch vertritt er die Ansicht, daß die genaue Abhängigkeit Sh.'s vom *U.*, das Datum von Q_1 und seine Beziehungen zum *Ur-* und Sh.'schen *H.* Fragen von geringer Bedeutung sind. Dieser Auffassung kann ich mich nicht anschließen. Denn wenn es sich beweisen ließe, daß der *B. B.* direkt auf den *U.* und nicht auf die Sh.'schen *Quartos* zurückgeht, so könnte man aus dem *B. B.* wichtige Rückschlüsse auf die Gestalt des *U.* machen. Das wäre für die vorliegende Untersuchung von größter Bedeutung und würde es ermöglichen, die in diesem Kapitel zusammengestellten Verwandtschaften kritisch zu beleuchten. Deshalb will ich zunächst im nächsten Kapitel das Verhältnis von Sh.'s *H.* zum *B. B.* untersuchen.

3. Kapitel.

Shakespeares Abhängigkeit von Marston, nachgewiesen an *Antonio's Revenge* und *Hamlet.*

Über das Verhältnis dieser beiden Stücke zueinander hat man die widersprechendsten Meinungen geäußert. In ihrer Diss. über die *Ophelia*figur hat Gertrud Landsberg[1]) die nach meiner Meinung einzig mögliche Lösung dieser Frage methodisch so gut verfochten, daß ich ihr hier genau folgen will:

„Über *B. B.*, dieses grobe Machwerk der deutschen Komödianten, ist viel gestritten worden: Bernhardy, Schick, Latham, Lewis, Evans, Thorndike leiten *B. B.* aus *U.* her,

[1]) Gertrud Landsberg, *Ophelia. Die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung.* Cöthen 1918. — Anm. zu S. 46—48.

andere halten es unbedingt für einen Sh.-Sprößling, namentlich Tanger und Creizenach. Das deutsche Stück weist nämlich Übereinstimmungen mit Q_1 des *H.* und auch solche allein mit Q_2 auf, aber erheblich mehr der ersteren Art. Das Nächstliegende ist also, anzunehmen, daß *B. B.* auf die gemeinsame Quelle beider Quartos, d. h. auf den Kydschen *U.* zurückgeht. Am auffallendsten ist es, daß der nachmalige Polonius in Q_1 Corambis, im *B. B.* mit unbedeutender Änderung Corambus heißt. Tanger (*„B. B. oder Prinz Hamlet aus Dänemark" und sein Verhältnis zu Sh.'s H.*, Jahrb. 23, S. 224) hat nur wenige Gesinnungsgenossen (Elze, Koch, Boas, vgl. Evans S. 4, Anm. 2) mit seiner Theorie, *B. B.* stamme aus Q_1. Er will die Parallelen vom *B. B.* mit Q_2 gegen Q_1 durch spätere Einfügung erklären. Aber das ist nicht angängig.

Und auch zuviel Positives spricht für die Meinung: *B. B.* stammt vom *U.*

Creizenach (*Sitzungsberichte* S. 22 ff.) kann sich dazu nicht entschließen, weil sich dann herausstellt, wie stark Sh.'s Abhängigkeit von seiner Vorlage war: er hätte dann ein „schamloser Plagiator" sein müssen! Nun ist aber die Forschung immer klarer zu der Erkenntnis gekommen, daß Sh. genau so wie seine Zeitgenossen ohne Zagen fremde Stoffe benutzte und ältere Dramen mit enger Anlehnung bearbeitete. Von „Plagiaten" darf man da wohl nicht sprechen, und die fremden Findlinge sind auch in Sh.'s Atmosphäre alsbald echte Kinder seines Geistes geworden. So müssen wir Creizenachs Theorie ablehnen, die umständlich eine verlorene Sh.'sche Bühnenfassung Y konstruiert (*Schausp. d. engl. Komöd.* S. 135 ff.), als Urbild von Q_1 sowohl wie von Q_2 und zugleich Grundlage vom *B. B.*

Vielmehr schließen wir uns den Ausführungen der anderen oben genannten Gelehrten an aus folgenden Gründen:

1. Der Prolog des *B. B.* entspricht dem Stil der achtziger Jahre des 16. Jhdts., vgl. *Sp. Tr.*, *Rare Triumphs* u. a. (vgl. Sarrazin, Anglia 13 S. 120). Die Menschen werden wie Drahtpuppen von höheren Mächten gelenkt.

2. *B. B.* steht in Namen, Szenenfolge und Charakteren Q_1 noch näher als Q_2.

3. *B. B.* unterscheidet sich im einzelnen von beiden Quartos, und zwar so, daß man eine Entwicklung

$$B.\,B. > Q_1 > Q_2$$

verfolgen kann, z. B. in Hamlets Erklärung seiner Rückkehr von der Schiffsreise. (*B. B.*: Landung, Tötung der Gefährten auf einer wüsten Insel; Q_1: unerklärte Landung; Q_2: Seeräuberkampf). Vgl. Evans S. 67. Hierbei auch der Ausspruch von den „konträren Winden", die im *B. B.* ganz richtig die Landung erklären, in Q_1 aber sinnlos zitiert sind. (Vietor S. 244): IV, 6 „Being crossed by the contention of the winds, he found the paket sent to the king of England . . . ." (Evans S. 68).

4. *B. B.* steht den Quellen noch näher als der Sh.'sche *H.*, z. B. hat Hamlet bei der Ausführung seiner Rache mit äußeren Schwierigkeiten (Trabanten des Königs) zu kämpfen (Lewis S. 50), die Königin weint Krokodilstränen (Evans S. 12), vgl. Belleforest:

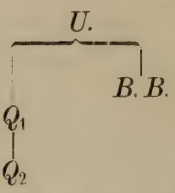
> Souz le fard d'un pleur dissimulé, vous couvriez l'acte le plus meschant.

5. *B. B.* enthält starke Anklänge an Kyds andere Werke, besonders da, wo er sich von Sh. unterscheidet — in Worten, wie im Stil (Wiederholungen, Antithesen) und in Motiven (Wahnsinn der Isabella und der Ophelia, Ophelias Todesart): vgl. Evans S. 20—38.

6. Ebenso hat *B. B.* vieles mit dem „Englischen Seneca" gemein und liefert uns Belegstellen für die Angriffe Nashs in der berühmten Vorrede zu Greenes *Menaphon* 1589, z. B. für den Vorwurf des falsch latinisierten neck verse: vgl. *B. B.* I, 1 „miserere domine" (Evans S. 38 ff).

7. Endlich die merkwürdige Stelle: *B. B.* III, 10: Hamlets ironischer Rat an den König: „schickt mich nur nach Portugall, auf daß ich nimmer wiederkomme", der ein Überbleibsel aus *U.* zu sein scheint. Im Jahre 1589 nämlich, dem terminus ad quem für die Entstehung des *U.* (Nash), hatte Drake eine äußerst unglückliche Expedition nach Portugal unternommen, von deren Teilnehmern nur ein ganz geringer Bruchteil zurückkehrte (vgl. Latham, *Two Dissertations on H.*, London 1872)."

Diese Gründe, die Gertrud Landsberg in meisterhaft knapper Form anführt, genügen wohl völlig, um uns von der Richtigkeit von Evans' Hypothese zu überzeugen:



Übrigens werden sich im Laufe der Untersuchung noch weitere Gesichtspunkte herausstellen, die für diese Annahme sprechen. (Siehe S. 60, 61, 68.)

Wir dürfen also *B. B.* für die kritische Beurteilung der Beziehungen zwischen Sh.'s *H.* und M.'s *A. R.* in Betracht ziehen.

Damit beschreiten wir ganz neue Bahnen, die noch niemand gegangen ist. In dem bisher Gesagten galt es vor allem zu den einzelnen größtenteils schon erörterten Fragen Stellung zu nehmen und sie neu zu beleuchten. Doch das Folgende ist etwas durchaus Neues. Zwar hat schon Thorndike darauf hingewiesen, daß Sh. in seinem *H.* stark von den Dramatikern beeinflußt wurde, die vor ihm Rachedramen schrieben. Doch spricht er immer nur ganz allgemein von der Abhängigkeit. Nie unternimmt er eine scharfe Scheidung, wessen Schuldner Sh. in dem speziellen Einzelfall ist. Er begnügt sich damit, hervorzuheben, daß in diesem Punkt Sh. wohl nicht die Priorität hat, daß er das wohl von seinen Vorgängern entlehnte. Doch kann er den Anteil jedes einzelnen nicht bestimmen, da er ja der Ansicht ist, daß die genaue Abhängigkeit Sh.'s vom *U.*, das Datum von Q_1 und seine Beziehungen zum *U.* und Sh.'schen *H.* Fragen von geringer Bedeutung sind. Auch die Stellung des *B. B.* will er nicht bestimmt festlegen. So versteht es sich von selbst, daß Thorndike noch keine genaue Untersuchung der Abhängigkeit Sh.'s von M. unternehmen konnte.

Wir wollen jedoch jetzt aus *B. B.* als einem wenn auch verderbten Abbild des *U.* Nutzen ziehen. Es gilt nun die im 2. Kapitel festgestellten Ähnlichkeiten zwischen dem *H.* und *A. R.* kritisch zu beleuchten. Ist das betreffende Motiv im

B. B. auch zu finden, so ist es zweifellos Kyds Werk. Im anderen Falle jedoch liegt die Möglichkeit vor, daß hierin M. die Priorität hat.

In den Hauptmotiven sind sowohl Sh. wie M. zweifellos Kyds Schuldner, da wir diese naturgemäß schon im *B. B.* vorfinden.

Der Anordnung des 2. Kapitels folgend, wenden wir unser Interesse zunächst der Figur des Geistes zu.

Wie ich schon hervorgehoben habe, unterscheidet sich der Geist Thomas Kyds in der *Sp. Tr.* hauptsächlich dadurch vom Geiste im *H.* und in *A. R.*, daß er bei Kyd gar nicht direkt in die Handlung eingreift, sondern gewissermaßen nur den Chor der Alten vertritt. Daher könnte man leicht versucht sein zu schließen, daß er im Kydschen *U.* genau so verwendet wurde und daß deshalb Sh.'s Geist lediglich eine Erfindung M.'s wäre. Doch belehrt einen der Geist im *B. B.* eines Besseren. Aus dem deutschen Stück ersieht man nämlich, daß der Geist des alten Hamlet schon im *U.* in die Handlung eingegriffen haben muß, also nicht mehr als bloße Chorusfigur verwendet wurde.[1]) Genau so wie im *H.* erscheint er zuerst Horatio und seinen Freunden, dann wie im *H.* und *A. R.* dem Sohne und ebenso wie in diesen beiden Stücken dem Sohne und der Mutter in deren Schlafgemach. Im *B. B.* tritt er sogar noch ein 4. Mal auf. Er ohrfeigt den feigen Soldaten, wird uns also ganz wie in den Haupt- und Staatsaktionen gezeigt. Diese Erscheinung werden wir wohl auf das Konto der deutschen Komödianten zu setzen haben. Denn in den tieftragischen Charakter des Kydschen *U.* paßt diese komische Szene kaum, während es ja gerade den deutschen Bearbeitern mehr um komische Wirkungen zu tun war. Somit steht es fest, daß schon im Kydschen *U.* der Geist so verwendet wurde, wie wir es bei M. und Sh. sehen. Ob es allerdings Kyd schon gelungen war, den Geist so bühnenwirksam einzuführen, wie dies bei M. und Sh. der Fall ist, erscheint mir sehr zweifelhaft. Lacht doch schon Lodge über das klägliche Geschrei des Geistes im alten Stück und vergleicht es mit dem Geschrei

[1]) Aus dieser Erscheinung schließt Stoll (*Webster* S. 97) auch auf ein späteres Datum des *U.* als der *Sp. Tr.*

eines Austernweibes.[1]) Als Sh.'s Geist über die Bühne ging, stahlgerüstet von Haupt zu Fuß, umgeben von den Schauern der Ewigkeit, wird ihm wohl das Lachen vergangen sein (vgl. Schick, *Jahrb.* 38, p. XXI). Aber nicht bloß darin unterscheidet sich Sh.'s Geist von dem Kydschen. Denn der Geist bei Sh. tritt nicht plötzlich auf die Bühne, sondern der Dichter versteht es geradezu meisterhaft, auf sein Kommen vorzubereiten.

Mit Künstlerhand hat Sh. das erste Kräuseln der Wellen angedeutet, das den nahenden Sturm verkündet. In dieser Stimmung werden die Enthüllungen des Geistes, wer eigentlich sein Mörder gewesen ist, auch schon auf das elisabethanische Publikum wie Keulenschläge gewirkt haben. — Hieran erkennt man deutlich, wie unsinnig die Ansicht Creizenachs ist, Sh. wegen der Entlehnung einzelner Motive zum Plagiator stempeln zu müssen. Darauf kommt es nicht an, was ein Genie wie Sh. dramatisiert, sondern wie er es künstlerisch verarbeitet. Denn turmhoch steht doch Sh. auch hier in der Figur des Geistes über Kyd. Wie lächerlich erscheint einem im Vergleich dazu das Auftreten des Geistes im *B. B.* Wenn man auch natürlich dagegen einwenden könnte, die deutschen Komödianten haben den *U.* nach ihrem Geschmack umgearbeitet, so brauchen wir doch bloß daran zu denken, wie plump Kyd Ähnliches in der *Sp. Tr.* behandelt, um zu der Überzeugung zu kommen, daß im großen ganzen der Geist im *U.* nicht viel besser als im *B. B.* gewesen sein wird.

Wie steht es nun mit dem ersten Auftreten des Geistes bei M.?

Wir befinden uns in der Gruft Andrugios in der Markuskirche. Mitternacht ists, Grabesschauer erfüllen uns. Da nähert sich Antonio, nachdem die ganze Trauerversammlung die Gruft verlassen hat, dem Sarge seines Vaters, um zu beten. Innige Kindesliebe spricht aus seinen Worten. Sein ganzes unglückliches Herz schüttet er am Grabe des geliebten Vaters

[1]) Lodge in seinen Wits Miseries, and the World's Madnesse (1596) sagt: Hate-Virtue ist "a foule lubber, and looks as pale as the visard of the ghost, which cried so miserally at the theator, like an oisterwife, Hamlet revenge".

aus. Da plötzlich erhebt sich der Geist des Verstorbenen, berichtet ihm, daß er von Piero ermordet sei, und fordert ihn zur Rache auf. Auch bestärkt er ihn in der Überzeugung von der Unschuld Mellidas und klagt ihm, daß seine Gattin, die er innig geliebt hat, seinen Mörder heiraten will, worauf Antonio schwört, sein ganzes Sinnen und Trachten von nun an nur der Rache zu weihn.

Wenn auch die Sprache M.'s oft so übertrieben im Ausdruck ist, daß man zweifelhaft sein könnte, ob es selbst der Dichter noch ernst nahm, so ist doch der ungeheure Fortschritt gegenüber Kyd unverkennbar. Doch noch wichtiger ist es, daß hier ebenso wie im *H.* das Erscheinen des Geistes durch die mitternächtlichen Grabesschauer, die durch Antonios Wehklagen noch erhöht werden, sehr wirkungsvoll vorbereitet wird. Über Andrugios Erscheinen würde wohl Lodge ebenso wenig gelacht haben wie über des alten Hamlet Auftreten bei Sh. Wenn auch M. naturgemäß nicht annähernd die künstlerische Vollendung wie Sh. gelungen ist, so ist doch sein Verdienst in dieser Hinsicht nicht gering anzuschlagen, da er unzweifelhaft hierin die Priorität hat und Sh. deshalb wohl zu der Ausmalung der ganzen Situation und zu der künstlerischen Vorbereitung auf das Kommen des Geistes durch M. angeregt wurde.

Doch noch in einem wichtigeren Punkte hat Sh. in der Figur des Geistes bei M. eine Anleihe gemacht:

Im *B. B.* gibt der Geist dem Hamlet bloß eine Schilderung seines Todes und fordert ihn zur Rache auf. Doch mit keinem Worte berührt er das Verhältnis zu seiner früheren Frau. Und als er zum zweiten Male erscheint, geht er über die Bühne, ohne ein Wort zu sprechen. Von der rührenden verzeihenden Liebe, die der Geist sowohl in *A. R.* wie im *H.* zeigt, ist hier nichts zu spüren. Das wegzulassen, hätten wohl die deutschen Komödianten keine Veranlassung gehabt. Diesen feinen Zug kann ich auch Thomas Kyd, dem Verfasser des *U.*, nicht zutrauen. (Man denke nur an die *Sp. Tr.!*) Somit geht man wohl nicht fehl, anzunehmen, daß M. diesen Zug hinzugefügt hat. Sh. hat sicher diese Feinheit mit genialem Blick als ungemein wirkungsvoll erkannt und sie für seinen *H.* verwendet. Dafür spricht außerdem, daß wir

in Q_1 des Sh.'schen *H.* noch einen direkten Stilanklang an die entsprechende Szene in *A. R.* haben:

Als Andrugios Geist seiner Gemahlin erscheint, macht er ihr zunächst schwere Vorwürfe über ihre Treulosigkeit, beruhigt sie aber mit gütigen Worten, als er ihre Furcht wahrnimmt. 'O weak Maria' redet er sie an, und später sagt er zu ihrer Entschuldigung 'Thy sex is weak'. Ebenso fordert der Geist des alten Hamlet, als er die Furcht seiner früheren Gemahlin sieht, seinen Sohn auf, die Mutter zu beruhigen und entschuldigt ihr Verhalten mit den Worten 'for her sex is weak'. Diese Erscheinung kann man doch nur durch direkte Beeinflussung erklären.

Hieran erkennt man, daß Sh. bei der Entlehnung zunächst wörtlich übernahm und daß er erst bei der zweiten Überarbeitung seines *H.* die Ähnlichkeit abschwächte.

In der Tat ist im *B. B.* von etwas Derartigem keine Spur zu finden. Das erscheint uns auch ganz natürlich, denn tatsächlich würde so ein Zug auch garnicht in das Drama der achtziger Jahre passen. Wir finden diese milde Rücksicht des Ehemanns erst viel später im englischen Drama. Zum ersten Male sehen wir den verzeihenden Gatten, wenn auch nur angedeutet, in Heywoods *Iron Age*, das Käte Göbel für 1596 ansetzt. (Vgl. S. 45 Anm.)

Deshalb ist die verzeihende Liebe des Ehemanns in diesem Zusammenhang unzweifelhaft M.'s Erfindung, was besonders klar aus dem Stilanklang mit Q_1 hervorgeht.

Schon aus dem bisher Gesagten geht deutlich hervor, daß Sh. Thomas Kyd den Stoff und die rohen Züge verdankt, M. aber schon den ersten Versuch feinerer psychologischer Motivierung und Ausschmückung unternommen hat, daß Sh. beide benutzte und dann erst daraus mit genialem Blick das unvergleichliche Kunstwerk geschaffen hat, wie wir es heut in seinem *H.* besitzen.

Für diese Auffassung spricht auch, daß M.'s Geist gelegentlich noch in der primitiven Art der *Sp. Tr.* verwendet wird, wie ich im 2. Kapitel näher ausgeführt habe. (Siehe S. 27.) Alle diese Züge zusammengenommen, rechtfertigen die Annahme, daß der Geist M.'s eine Zwischenstufe zwischen dem Geiste

Kyds und Sh.'s darstellt. Daß Sh. hierbei durch M. beeinflußt wurde, erscheint uns heute, wo die moderne Forschung Sh. in so vielen Fällen als den Borgenden nachgewiesen hat, sehr begreiflich.

Durch diese Annahme soll Sh.'s Verdienst selbstverständlich nicht herabgesetzt werden. Dadurch wird Sh. durchaus nicht — was Creizenach befürchtet — zum literarischen Dieb gestempelt. Denn nicht in der Originalität der Erfindung liegt Sh.'s Größe, sondern darin, wie er das Vorhandene künstlerisch verarbeitet. Durch unser Drama finden wir das bestätigt. Denn niemandem wird es einfallen, *A. R.* dem *H.* an die Seite zu stellen. Sh. hat eben nur mit Künstlerauge die wirkungsvollen Momente erkannt und daraus das größte Drama aller Zeiten geschaffen. Damit ist Sh.'s überragendem Genie kein Abbruch getan. Denn, wie Schücking[1]) hervorhebt: „Wir preisen es heute, daß Sh. die alten Erzählungen und dramatischen Versionen neu verarbeitete, denn je öfter das Gold eines guten Stoffes auf den Amboß der Kunst kommt, desto größer ist die Sicherheit, daß es endlich die einzig mögliche und ewige Form erhält."

Dabei ist M.'s Einfluß nicht gering anzuschlagen. Das sehen wir auch noch an anderen Punkten.

In dem Motiv verzögerter Rache können wir allerdings kaum einen Einfluß M.'s feststellen. Denn schon im *B. B.* finden wir die Szene, in der Hamlet den König beim Gebet überrascht und die Gelegenheit, ihn zu töten, ungenützt vorübergehen läßt, da ihm dieser Tod nicht grausam genug erscheint. Außerdem haben wir ja im 2. Kapitel ähnliches auch an der *Sp. Tr.* nachgewiesen. (Siehe S. 28.) Allerdings gemahnt die primitive Darstellung der Gelüste, ihn zu töten, im *B. B.* in den Bühnenanweisungen „will ihn durchstechen" — „will ihn von hinten wieder durchstoßen" noch sehr an Ähnliches in der *Sp. Tr.* Das ist in *A. R.* allerdings schon viel lebendiger und natürlicher versinnbildlicht. Auch diese Erscheinung liefert einen weiteren Beweis für die Hypothese, die Gertrud Landsberg verfochten hat.

Im 2. Kapitel haben wir festgestellt, daß sowohl in *A. R.* wie im *H.* sich das Volk gegen den Tyrannen empört.

[1]) Vgl. Schücking, *Sh. im lit. Urteil,* S. 96.

Davon ist im *B. B.* nicht die Rede. Es hätte wohl kein Grund für die deutschen Komödianten vorgelegen, diesen Zug, wenn er im *U.* vorhanden gewesen wäre, wegzulassen. Deshalb werden wir dieses Motiv wohl M. zuzuschreiben haben. Für die Priorität M.'s in dieser Hinsicht spricht auch die Tatsache, daß das Revolutionsmotiv in *A. R.* zum Verständnis des Kommenden absolut notwendig ist, während es im *H.* vollständig fehlen könnte. Im *H.* hören wir, daß bei der Rückkehr des Laertes das Volk sich gegen König Claudius empört und Laertes zum König von Dänemark ausrufen will. Wenn dieser Zug auch an dieser Stelle die dramatische Wirkung erhöht, ist er doch in dem Zusammenhang nicht notwendig, wie wir im *B. B.* sehen, wo wir dieselbe Szene doch ohne das Empörungsmotiv finden. In *A. R.* dagegen ist diese Erscheinung ein integrierender Bestandteil, ohne den wir uns das Folgende garnicht gut vorstellen können. Im Monolog von V, 1 berichtet uns der Geist Andrugios, daß sich eine Verschwörung gegen den Herzog Sforza gebildet hat. Die Stände Venedigs, von dem verbrecherischen Treiben des Tyrannen durch Briefe in Kenntnis gesetzt, die man bei dem toten Strotzo gefunden hat, sind in Haß gegen Piero Sforza entbrannt und können kaum noch zurückgehalten werden, in offenen Aufstand auszubrechen. Und in der Tat wird die Ermordung Pieros vom ganzen Volke mit Jubel aufgenommen. Die Verschwörer werden als Retter des Landes gepriesen, und hohe Staatsämter werden ihnen angeboten. Wie man sieht, könnte hier die Empörung des Volkes nicht fehlen, denn sonst müßten ja Antonio und die Verschworenen als Königsmörder angesehen werden. Dann hätte M. wohl keinen befriedigenden Abschluß für sein Stück gefunden.

So wird man wohl nicht fehl gehen, anzunehmen, daß Sh. in diesem kleinen, für den *H.* unwichtigen Zuge eine Anleihe bei M. gemacht hat, da er dieses Motiv als kundiger Dramenschreiber als szenisch wirkungsvoll erkannte und deshalb in den Kydschen *H.* einflocht. Dafür spricht auch die Tatsache, daß noch in Q_1 an der betreffenden Stelle von einem Aufruhr gar nicht die Rede ist. Danach hat wohl Sh. diesen Zug erst bei der zweiten Überarbeitung des *H.* hinzugefügt.

Von viel größerer Bedeutung ist allerdings ein anderes Motiv, das wir in *A. R.* und im *H.* verwendet finden: Das sind die Kirchhofs- und Bestattungsszenen.

Im *H.* V, 1 wird uns Ophelias Begräbnis vor Augen geführt. Als Hamlet und Horatio am Kirchhof weilen, kommen Laertes, der König und die Königin mit Gefolge, die der Leiche der Ophelia folgen. Hamlet fallen sofort die unvollständigen Feierlichkeiten auf. In der Tat weigert sich der Priester, ein Requiem am Grabe zu singen, da die Verstorbene selbst ihren Tod verschuldet hat. Als man die Leiche in das Grab senkt, wird Laertes, der Bruder der Toten, vom Schmerz übermannt. Mit einem dreifachen Fluch auf den, der ihren Tod verschuldet hat, springt er in das Grab, um nochmals von der geliebten Schwester Abschied zu nehmen.

Eine ganz ähnliche Situation finden wir in *A. R.* IV, 2. Hier wird Feliche ebenfalls auf der Bühne bestattet. Auch hier erkennen wir die unvollständigen Feierlichkeiten. Der Leichnam wird ohne Sarg, nur in ein Tuch gehüllt, hereingetragen, nur von Pandulpho, Alberto und einem Pagen gefolgt. Wie Laertes verliert hier Pandulpho, der Vater des Toten, seine so lange bewahrte Fassung. Auf die Frage Albertos, warum er weine, macht er seinem gequälten Herzen in den ergreifenden Worten Luft:

> Menschlich Gefühl durchbricht Philosophie;
> Die ganze Zeit war ich nur Schauspieler
> Gleich einem Knaben, der Tragödie spielt
> Und große Worte spricht, voll Leidenschaft.
> Doch wenn er seiner Schwäche dann gedenkt,
> Senkt er das Aug'. Ich sprach gleich einem Gott
> Und bin doch kaum ein Mensch.
> Ich bin das elendste Geschöpf, das atmet.

Und wie Laertes den Urheber des Unglücks dreimal verflucht, so schwört Pandulpho am Grabe seines Sohnes, noch am selben Tage dessen Tod an Piero zu rächen.

Übrigens zeugen noch zwei Szenen in *A. R.* von M.'s Vorliebe für derartige Bestattungs- und Kirchhofsszenen. Das Dumb-show vor dem 2. Akt stellt nämlich Andrugios Beisetzung dar, während im Dumb-show vor dem 3. Akt der Mörder an der Leiche seines Opfers um die Gemahlin des

Toten wirbt.[1]) Daran erinnert das Dumb-show, das dem Stück im Stück im *H.* vorangeht. Außerdem zeigt dann noch III, 1 M.'s Vorliebe für Grabesszenen. Antonio weilt am Sarge seines Vaters in der Markuskirche. Den Leichnam seines Vaters spricht er an, wie Hamlet V, 1 Yoricks Schädel anredet. Bei dem Schädel seines Vaters schwört er Rache (III, 1, 77): —

> By the mould that presseth down
> My dead father's skull, I'll be revenged! —,

während Hamlet durch die Totenschädel, die der Totengräber aufwirft, zu ernsten Betrachtungen über die Nichtigkeit alles Irdischen veranlaßt wird.

Bis in die Einzelheiten hinein läßt sich demnach die Ähnlichkeit der betreffenden Szenen verfolgen.

Diese Vorliebe für Kirchhofsszenen ist mit größter Wahrscheinlichkeit auf eine direkte Beeinflussung des einen Dichters durch den anderen zurückzuführen, da sich in den vorhandenen Stücken, die vor 1599 entstanden sind, nichts dergleichen nachweisen läßt. Da auch im *B. B.* keine Spur davon zu finden ist und man nicht gut annehmen kann, daß die deutschen Komödianten dieses äußerst bühnenwirksame Motiv weggelassen hätten, wenn es im *U.* vorgekommen wäre, so ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß Sh. hierin M.'s Schuldner ist. Selbst angenommen, dieses Motiv wäre vor M. schon im englischen Drama verwendet worden, so müßte man schon aus den auffallenden Ähnlichkeiten bis in die kleinsten Einzelheiten hinein auf eine direkte Beeinflussung Sh.'s durch M. schließen. Aber in der Tat läßt sich etwas derartiges vor M. in irgend einem der Kydschen Dramen oder deren Abkömmlingen nicht nachweisen, worauf schon Stoll[2]) hinweist. Auch Thorndike (p. 161/62) macht schon auf die merkwürdige Tatsache aufmerksam, daß diese Szene im *B. B.*

[1]) In seiner *Hist. of Drama Lit.* behauptet Ward, daß diese Pantomime dem *U.* entlehnt sei. Dem tritt Aronstein (E. St. 21, S. 36) mit Recht entgegen, denn diese Situation ist alt in der Lit. (vgl. *Gorboduc, Locrine, Alcazar* etc.). Bei Sh. finden wir sie schon einmal. Ebenso wie in *A. R.* wirbt Richard in *R. III.* (I, 2) um Anna an der Bahre ihres Gemahls, dessen Tod er verschuldet hat (Thorndike).

[2]) Mod. Phil. III, p. 299, Anm. 4.

vollständig fehlt. Allerdings rechnet er mit der Möglichkeit, daß diese Szene schon im *U.* existierte. Doch spricht er diese Ansicht nur in Form einer Vermutung aus, ohne irgend einen Grund dafür anzugeben oder nur den Versuch zu machen, das nachzuweisen. Falls es allerdings nicht im *U.* stand, so müßte auch nach Thorndikes Ansicht M. die Bestattungs- und Kirchhofsszenen in das englische Drama eingeführt haben. Da sich nun vor M. in keinem Drama jener Zeit etwas derartiges nachweisen läßt und nichts für Thorndikes Annahme spricht, daß das schon im *U.* gestanden habe, so ist wohl mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß Sh. hierin M.'s Schuldner ist, zumal sich M. überhaupt durch mehr dekorative Hintergründe von Sh. unterscheidet. Bei genauerer Vergleichung der betreffenden Szenen wird einem das fast zur Gewißheit. In beiden Fällen fallen einem die unvollständigen Feierlichkeiten auf: Nimmt im *H.* der hartherzige Priester wenigstens noch an dem Leichenbegängnis teil, so ist bei Feliches Bestattung überhaupt kein Priester zugegen. Ebenso wie Ophelia wird Feliches Leiche ohne Grabgesang in das Grab gesenkt. Wird Laertes am Grabe Ophelias vom Schmerz übermannt und springt in einem Anfall von wahnsinniger Aufregung in das Grab seiner Schwester, so verliert auch Pandulpho an der Leiche seines Sohnes die so lange künstlich bewahrte Fassung. (Siehe S. 63.) Dazu kommt noch, daß wie in *H.* V, 1 in *A. R.* III, 1 Totenschädel eine Rolle spielen. Dieses Motiv wurde, wie auch Wenzel[1]) hervorhebt, später von Tourneur angewandt. Diese äußerst bühnenwirksame Szene hat Sh. wahrscheinlich sofort mit Künstlerauge als äußerst wirksam erkannt und daher seine großartige Totengräberszene und die eindrucksvolle Bestattung Ophelias geschaffen.

An diesem Punkte sieht man besonders klar, von welch großer Bedeutung M.'s *A. R.* für den *H.* gewesen ist.

Die Beeinflussung Sh.'s durch M. beschränkt sich also durchaus nicht bloß auf Dinge von sekundärer Bedeutung.

Auch in der Schilderung vom Tode des unglücklichen Mädchens scheint M. Sh. beeinflußt zu haben.

[1]) Vgl. Paul Wenzel, *Cyril Tourneur*, S. 25.

Allerdings ist es auch im *B. B.* die Königin, die die Nachricht von Ophelias Tode bringt. Hier tut sie das aber nur in kurzen Worten. Im *B. B.* lautet die betreffende Stelle:

Königin: Gnädiger Herr und König; ich werde Ihnen ein großes Unglück erzählen!
König: Der Himmel bewahre uns davor!
Was ist es denn?

Darauf antwortet die Königin nur lakonisch:

Die Ophelia ist auf einen hohen Berg gestiegen und hat sich selbst heruntergestürzt.

Das erinnert lebhaft an den Bericht von Antonios angeblichem Tode in *A. R.* IV, 1:

Distraught and raving, from a turret's top,
He threw his body in the swollen sea.

Verwandt damit sind offenbar auch die Worte der *Sp. Tr.* (IV, 1, 128. Schick S. 95):

Marry, thus: Moved with remorse of his misdeeds,
Ran to a mountain-top and hung himself.

Da diese Worte aus der ursprünglichen Fassung der *Sp. Tr.* (nicht Jonsons *Additions!*) stammen, werden wir den Bericht, wie er im *B. B.* steht, auch für den *U.* anzusetzen haben. In Albertos Bericht von Antonios Tod in *A. R.* IV, 1 haben wir wohl noch einen Anklang an den Kydschen *U.* zu sehen. Ganz anders als im *B. B.* wird uns der Tod Ophelias im Sh.'schen *H.* geschildert. Von einem Berg — dem Überrest der Kydschen Fassung — ist hier überhaupt nicht mehr die Rede. Ist so hier schon die Art des Todes etwas abgeändert, so besteht der wesentlichste Unterschied darin, daß Königin Gertrud bei Sh. sofort eine genaue, längere Beschreibung davon in außerordentlich poetischen Worten gibt:

Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Purpurblumen,
Die dreiste Schäfer gröblicher benennen,
Doch unsre zücht'gen Mädchen Totenfinger.
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Ästen aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen

Die rankenden Trophäen und sie selbst
Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indes sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Not begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod.

In ähnlicher Weise schildert Maria, die Mutter Antonios, Mellidas Tod (IV, 1, 292). Auch sie erstattet sofort einen ausführlichen Bericht in ebenso ergreifender Weise:

Zu Bett gebracht, ergriff sie meine Hand
Und sprach, sie küssend, drauf: 'Du Allerärmste!
Warum weinst du nicht? Ach! verloren ist
Das Kleinod deiner Stirn, der reiche Schmuck,
Der dich geziert; mein Lieb, dein Sohn ist tot.
Und muß ich leben, seinen Tod zu klagen?
Und hab' gelebt, verleumdet ihn zu seh'n?
Oh, Welt! du bist für ehrliche Naturen
Viel zu verschlagen; ich will dich verlassen,
Du Markt des Wehs, Antonio zu umfassen.'
Drauf sank der Kopf auf ihre Brust hernieder,
Die Wangen wurden fahl, die Sinne schwanden,
Bis daß der Narr[1]), sich an das Bette drängend,
Laut schrie, daß ihre Seele wiederkam,
Dann wieder rief, so daß ihr Aug' sich öffnet
Und ihn anstarrt. Und sieh! der dreiste Narr
Küßt ihre Hand, wünscht ihr: 'Schlaf sanft, mein Lieb.'
Sie stammelt: 'Danke, Guter', und entschlief.

Wahrscheinlich liegt in der ausführlichen, ergreifend schönen Schilderung eine Beeinflussung Sh.'s durch M. vor. Beide Berichte sowie die Situationen sind stimmungsmäßig zu verwandt mit einander. Der Vergleich mit der entsprechenden Stelle im *B. B.* zeigt uns, daß wir etwas derartiges für Kyds *H.* nicht anzunehmen haben. Daß die Fassung im *B. B.* im großen ganzen diejenige Kyds ist, zeigt uns die Verwandtschaft mit der *Sp. Tr.* Auch noch *A. R.* zeigt uns Spuren

[1]) Es ist Antonio in Verkleidung, dessen Tod Alberto fälschlich verkündet hat.

davon in dem vorhin zitierten Bericht Albertos vom Tode Antonios. Wenn sich natürlich auch heute die Gestalt dieser Stelle im *U.* nicht mehr mit Bestimmtheit rekonstruieren läßt, so machen doch alle diese Erscheinungen die Annahme sehr wahrscheinlich, daß hier M. die Priorität hat und daß Sh. hierin wie in den schon angeführten Fällen M.'s Schuldner ist. Bei genauer Vergleichung der betreffenden Stellen erkennt man auch hieran die Haltlosigkeit der Hypothese, daß *B. B.* ein Sprößling des Sh.'schen *H.* sei.

Weiterhin bestärken uns in unseren Vermutungen das innige Verhältnis zwischen Mutter und Sohn und die liebevolle Verehrung des Sohnes gegenüber dem Vater, wie wir es im Sh.'schen *H.* und in *A. R.* finden. Das sind Züge, die ich Thomas Kyd nicht zutraue, und tatsächlich ist im *B. B.* wenig davon zu spüren. Wir haben schon gesehen, daß M. als erster das zärtliche Verhältnis der beiden Ehegatten herausarbeitete. So wird er wohl auch zuerst die Liebe zwischen Mutter und Sohn und die Verehrung Hamlets dem Vater gegenüber in den Vordergrund gerückt haben. Aus Q_1, wo die Königin genau wie Maria in *A. R.* die Partei ihres Sohnes ergreift, sehen wir, wie auch darin Sh. der borgende Dichter ist.

In dem Wahnsinnsmotiv liefert uns Thorndike (p. 213/14) wertvolles Material für unsere Hypothese. Daß der in allen Rachetragödien mehr oder weniger hervortretende Wahnsinn eine integrierende Charaktereigenschaft der Rächer ist, ist natürlich auf Thomas Kyd, den Vater der Rachetragödie, zurückzuführen. Denn schon Hieronimo in der *Sp. Tr.* zeigt diesen Zug, und auch im *B. B.* finden wir ihn vor. Doch ist im Laufe der Zeit in der Art, wie der Wahnsinn zutage tritt, eine Veränderung zu beobachten, an der M. (nach Thorndike) bedeutenden Anteil hat. Kyd hat den Wahnsinn seiner Figuren noch höchst primitiv und naiv dargestellt. Wenn Hieronimo beispielsweise seinen Dolch in die Erde gräbt und dabei ausruft 'I'll rip the bowels of the earth' (III, 12, 70), wenn er in demselben Akt (III, 11, 8) zur Illustration seiner Tollheit zur einen Tür hinausgeht und zur anderen hereinkommt, ein Vorgang, der sich III, 13, 123—132 wiederholt (noch vieles andere ließe sich dafür

anführen; man denke bloß an das Spiel mit 'Rope and Ponyard'[1]) (III, 12, 1), so mutet einen das kindisch, beinahe lächerlich an.

Bei M. ist das alles schon ganz anders. Er macht wenigstens den Versuch, den Wahnsinn Antonios psychologisch zu vertiefen. Aus den rohen Wahnsinnsausbrüchen Hieronimos entwickelt er die grüblerische Anlage Antonios, die 'meditative faculty', wie Thorndike es nennt. Allerdings hat auch Ben Jonson in seinen *Additions* den Wahnsinn Hieronimos künstlerisch verfeinert. Da aber M.'s *A. R.* vor den Jonsonschen *Additions* entstand, werden wir auch in diesem Punkte M.'s Einfluß auf Sh. nicht gering anzuschlagen haben.

Noch eine andere Erscheinung hebt Thorndike hervor: Ist es Ben Jonsons Bestreben, den Wahnsinn Hieronimos in seinen *Additions* lebensvoller zu gestalten, so ist auch bei Sh. eine Entwicklung des Wahnsinnsmotivs gegenüber dem alten Stück deutlich erkennbar. In der Q_1 ist Hamlets Wahnsinn Ophelia und dem König von Anfang an offenkundig und ist im allgemeinen ausgesprochener als im endgültigen Stück. In der Q_2 ist Hamlets Wahnsinn viel weniger deutlich. Dasselbe beobachten wir bei M.: Antonio ist niemals deutlich wahnsinnig, ausgenommen vielleicht in dem Augenblick, wo er Julio ermordet. Also hat M. auch in diesem Punkte unzweifelhaft die Priorität.

Aber auch im sonstigen Charakter des Rächers ist M.'s Einfluß unverkennbar.

Besonders deutlich sieht man das an der beißenden Ironie, die Hamlet und Antonio zeigen. Wir finden diesen Zug allerdings schon bei Hieronimo. Doch ist das kein Gegenbeweis gegen unsere Auffassung, da ja erst Jonson in seinen *Additions* Hieronimos Ironie herausgearbeitet hat (vgl. Thorndike p. 215). Da auch im *B. B.* davon keine Spur zu finden ist, war wohl dieses Moment im *U.* noch nicht vorhanden. Zuerst finden wir diesen Zug in *A. R.* bei Antonio

[1]) Dieses Spiel mit 'Rope and Ponyard' stammt aus den Moralitäten, ebenso wie der berühmte Monolog im *H.* (III, 1, 56.) — "To be, or not to be: that is the question" mittelbar auf die Moralitäten zurückgeht.

in seiner Verkleidung als Narr und beim alten Pandulpho in seinem Gespräch mit Piero und auch in seinen Klagen. Erst nach M. entwickelte Jonson Hieronimos Ironie. In Jonsons Händen wird Hieronimos Ironie jedoch mehr als ein bloßer Kunstgriff von bühnenwirksamer Charakterisierung. Zeitweilig wird sie direkt ein vorherrschender Faktor in den Lebensanschauungen des Helden. Die Welt scheint ihm bloß noch Gegenstand des Spottes zu sein, und Hieronimo lacht in einem Anfall von Wahnsinn über seine eigene gräßliche Lage. (Thorndike) Das hat Sh. mit Kennerblick verwendet. Wenn er Hamlet ohne zynische Geistesblitze geschaffen hätte, so hätte er sich eine günstige Gelegenheit entgehen lassen, einen klug erkannten Bühneneffekt hervorzurufen. Wenn er ihn nicht ironisch geschaffen hätte, so hätte er versäumt, einen der alten Rächerzüge zu entwickeln, den sich Ben Jonson bemühte, herauszuarbeiten (Thorndike). So hat wohl Sh. in diesem Punkte M. und Ben Jonson benutzt, aber M. gebührt das unbestreitbare Verdienst, diesen Zug zuerst auf die Bühne gebracht zu haben. Das erscheint einem umso natürlicher, da ja M. sich schon vor seiner dramatischen Tätigkeit als beißender Satiriker gezeigt hatte. Möglicherweise entwickelte auch Jonson diesen Zug zu dem Nebenzweck, um M. zu zeigen, wie er es besser machen müsse. Sei dem wie ihm wolle, so ist doch auch darin ein — vielleicht auch nur — mittelbarer Einfluß M.'s auf Sh. festzustellen.

Im Melancholikertyp ist Sh. jedoch wohl Kyds Schuldner. Ich kann in dieser Beziehung Stolls Ansicht nicht teilen, daß M. den Melancholikertypus Sh.'s beeinflußt habe. Die von Stoll angeführten Übereinstimmungen rechtfertigen vielmehr den Schluß, zu dem er auch selbst (Mod. Phil. III) auf anderem Wege gelangt, daß schon der Urhamlet als Melancholiker charakterisiert war.[1]) Das beweist auch *B. B.*, in dem von der Melancholie Hamlets verschiedentlich die Rede ist:

B. B. I, 7:

König: Ihr aber, Prinz Hamlet, gebet Euch zufrieden; sehet hier Eure Frau Mutter, wie traurig und betrübt daß sie ist über Eure Melancholie.

[1]) Vgl. Bieber, S. 87/88.

II, 1:

Königin: Mein König, ich habe große Betrübnisse über die Melancholie meines Sohnes Hamlets, welcher mein einziger Prinz ist, und dieses schmerzt mich.

König: Wie? ist er melancholisch? Wir wollen alle vornehme Doctores und Ärzte in unserm ganzen Königreich zusammen verschreiben, damit ihm geholfen werde.

III, 6:

Königin: Ach Himmel, wie hat doch die Melancholie diesem Prinzen so viele Raserei zugebracht!

V, 5:

König: Wir sind höchsterfreut, daß Euch die Melancholie in etwas verlassen . . .

Diese häufige Erwähnung der Melancholie Hamlets beweist wohl zur Genüge, daß der Hamlet des *U.* schon Melancholiker war.

Aber darin, daß alle drei Rächer es nicht dulden, daß jemand meint, unglücklicher zu sein als sie selbst, müssen wir M. die Priorität zusprechen. Von dieser Unduldsamkeit, dieser Reizbarkeit des Selbstgefühls ist nämlich im *B. B.* nichts zu merken, trotzdem von der Melancholie Hamlets öfters die Rede ist. M. ist tatsächlich der erste, der diesen Zug auf die Bühne bringt, denn in der ursprünglichen *Sp. Tr.* kommt dieser Charakterzug Hieronimos nicht vor. Wir finden ihn nämlich in der Malerszene, die ja bekanntlich eine von Jonsons *Additions* ist. Demnach hat M. hierin zweifellos die Priorität. Daß wir es aber hier nicht etwa wie vorhin nur mit einem mittelbaren Einfluß auf Sh. zu tun haben, beweist die große Ähnlichkeit der Szenen, in denen wir diesen Charakterzug beobachten können. Die Unduldsamkeit der Rächer zeigt sich nämlich in beiden Stücken in der Bestattungsszene, die, wie wir schon nachgewiesen haben, von M. geschaffen und von Sh. künstlerisch verwertet wurde. Zeitlich zwischen M.'s und Sh.'s Drama stehen Jonsons *Additions*, in denen wir diesen Zug ebenfalls vorfinden. Als in der Malerszene der Maler Hieronimo klagt, daß sein Sohn ermordet wurde und daß kein Mensch seinen Sohn so lieb haben konnte wie er, daß deshalb sein Schmerz über dessen Tod unermeßlich sei, da entgegnet ihm Hieronimo (Schick S. 119, 93):

that's a lie, as massie as the earth.

Ähnlich verhält sich Hamlet Laertes gegenüber am Grabe der Ophelia. Wie Laertes seinem grenzenlosen Schmerz über den Tod der geliebten Schwester Luft macht, wie er in einem Wahnsinnsanfall in das Grab Ophelias springt und bittet, ihn mit ihr lebendig zu begraben, da tritt Hamlet mit den Worten vor (V, 1, 277):

What is he whose grief
Bears such an emphasis? whose phrase of sorrow
Conjures the wandering stars, and makes them stand
Like wonder-wounded hearers? This is I,
Hamlet the Dane.

Ganz ähnlich verhält sich Antonio bei der Bestattung Feliches. Während der Klagen Albertos und Pandulphos an der Leiche Feliches, des Sohnes Pandulphos, liegt Antonio stumpf und teilnahmslos an der Erde. Wie aber der Greis jammert

I am the miserablest soul, that breathes,

da springt Antonio auf und schreit ihn an (IV, 2, 78):

'Slid, sir, ye lie! by the heart of grief, thou liest!
I scorn't that any wretched should survive,
Outmounting me in that superlative,
Most miserable, most unmatch'd in woe.
Who dare assume that but Antonio?

Wir sehen also, daß bei M., Jonson und Sh. den Helden dieselbe Empfindung leitet. Daß M. hierin die Priorität hat, steht außer allem Zweifel. Wenn Sh. dabei wohl auch die Malerszene Jonsons vor Augen hatte, so schuf er diesen Charakterzug wohl hauptsächlich in Anlehnung an M., wie aus der eben zitierten Szene klar hervorgeht.

Die Entlehnung in diesem wichtigen Punkt verdient ganz besondere Beachtung.

An der Ausgestaltung und Vertiefung der Figur des Rächers hat also M. bedeutenden Anteil, trotzdem er schon den Melancholiker vorfand. Den anderen Figuren des Dramas hat er nicht so viel Interesse zugewandt.

Das erkennt man deutlich an dem Schurken.

Schon im 2. Kapitel habe ich darauf hingewiesen, daß Claudius Sh.'s schwächste Schurkenfigur ist. Seiner Charakterzeichnung hat er wenig Interesse entgegengebracht. Das erkennt man an vielen Einzelheiten. Eine Vergleichung

mit Lorenzo und Piero läßt einen ja auch zu der Einsicht kommen, daß sowohl für M. wie für Sh. Thomas Kyd die Quelle war. Schon im *B. B.* sind die Motive des Königs Ehrgeiz und Sinnlichkeit, also war es auch im *U.* so. Schon im *B. B.* ist er ein großer Zecher. Auch das Gift spielt schon im *B. B.* eine große Rolle. So werden wir wohl in der Schurkenfigur keinen Einfluß M.'s auf Sh. festzustellen haben, da hierin M. ja absolut nichts Neues bot. M. hat diese Figur nicht vertieft. Schon im *B. B.* will der König die ihm angenehme Nachricht, daß Hamlet am Hofe bleibt, gleich mit einem großen Gelage feiern. Er sagt ähnlich wie Claudius bei Sh.:

Wir aber sind gesonnen, ein Carisell anzustellen.

Vgl. damit M.'s:

Let quaff carouse.

Die Übereinstimmungen in dieser Figur sind also nur auf eine Entlehnung von der gemeinsamen Quelle, dem Kydschen *U.*, zurückzuführen.

Dasselbe gilt von der Figur des Helfershelfers. M.'s Strotzo ist lediglich eine Kopie von Kyds Pedringano, wie ich im 2. Kapitel ausführlich nachgewiesen habe. Daher bot sie Sh. wohl unmöglich etwas Neues.

Ganz anders verhält es sich mit der Figur des Ermordeten. Hier haben wir schon einen Einfluß M.'s festgestellt. Die verzeihende Liebe des Geistes gegen seine frühere Gemahlin ist, wie ich bei Besprechung des Geistes nachgewiesen habe, ein Zug, den Sh. M. verdankt.

Interessanter jedoch ist die Figur der schwachen Frau. Schon im 2. Kapitel habe ich darauf hingewiesen, daß zwar Bellimperia der *Sp. Tr.* den Anschein von Wankelmut hervorruft, daß man sie jedoch nicht in die Reihe der schwachen Frauen rechnen kann, da in der elisabethanischen Zeit zwischen einem jungen Mädchen und einer älteren, verheirateten Frau die Kluft zu groß war.[1]) Dagegen sind Maria und Gertrud reine Vertreterinnen dieser Gattung. Sie zeigen so große

[1]) In der elisabethanischen Zeit heirateten die Mädchen durchschnittlich mit 14 bis 15 Jahren. Da war die Kluft zwischen einem jungen Mädchen und einer Frau naturgemäß größer als heute. So konnte in der damaligen

Verwandtschaft mit einander, daß man diese Erscheinung nicht bloß durch die Zugehörigkeit zu ein und demselben Dramentyp erklären kann. Ist das schon mit der Gertrud der Q_2 der Fall, so ist die Ähnlichkeit im Charakter Marias mit dem Gertruds von Q_1 geradezu auffallend. Bekanntlich ist der Charakter der Königin in beiden Quartos sehr verschieden. Ist es in Q_2 zum mindesten unklar, ob Gertrud an dem Morde ihres Gatten beteiligt war und wessen Partei sie zuletzt ergreift, so wird Gertrud in Q_1 von Hamlet über den wahren Charakter ihres zweiten Gemahls nicht im Zweifel gelassen, woraufhin sie sich mit Abscheu von Claudius abwendet, nachdem sie ihre Unschuld am Mord beteuert hat. Ganz genau so verhält sich Maria in *A. R.* Ebenso wie Königin Gertrud ist sie auffallend schnell bereit, sich nach dem Tode ihres Gemahls wieder zu verheiraten, ergreift aber sofort die Partei ihres Sohnes, als sie den wahren Charakter ihres zweiten Gemahls erkennt. Ist diese Ähnlichkeit schon sehr auffallend, so ist es noch überraschender, wie viele Parallelen sich zwischen ihr und Gertrud ziehen lassen:

Beide Frauen werden von dem Mörder ihres Gatten geliebt, beiden ist es anfangs unbekannt, daß ihr zweiter Gemahl den Tod des ersten veranlaßt hat. In beiden Dramen ist hauptsächlich diese Liebe zu ihnen die Veranlassung zu dem Morde. Beide Frauen besitzen einen Sohn, dem sie in herzlicher Liebe zugetan sind, und welcher diese Liebe erwidert. Während wir von dem glücklichen Eheleben der Eltern Hamlets nur durch dessen und des Geistes Bericht hören, erfahren wir aus Marias eigenem Munde, wie zärtlich sie ihren Gatten liebt, und sehen sie kurz darauf untröstlich über die Nachricht vom plötzlichen Tode Andrugios. Auch von Gertruds erstem Schmerz über den Verlust ihres Gemahls werden wir durch Hamlets Monolog (I, 2) unterrichtet. Ebenso wie Gertrud hält Maria ihren Sohn für wahnsinnig, da sie nicht versteht, warum er von Rachegedanken erfüllt ist. Sie ahnt ja von dem Verbrechen noch nichts. Während Gertrud

---

Zeit eine Frau mit verhältnismäßig jungen Jahren schon einen erwachsenen Sohn haben. Nur unter diesen Umständen erscheint uns das Verhältnis Gertruds zu Hamlet und zu ihrem zweiten Gemahl glaubhaft.

nun durch ihren Sohn über den Mord und die Schurkerei des Claudius aufgeklärt wird, erfährt es Maria durch den Geist ihres ermordeten Gatten, wobei sogar ein Stilanklang an Q_1 festzustellen ist (vgl. S. 60). Gleich Gertrud befolgt Maria die Worte des Geistes und zögert keinen Augenblick, die Partei ihres Sohnes zu ergreifen.

Diese Fülle von Parallelen lassen sich schlechterdings doch nur durch direkte Beeinflussung des einen Dichters durch den anderen erklären. Da auch *B. B.* in Bezug auf die Frauenfigur keine bedeutenden inneren Parallelen mit *A. R.* bietet, so ist hier mit Sicherheit eine Beeinflussung Sh.'s durch M.'s Kunst zu konstatieren. Q_1 zeigt die Verwandtschaft noch ganz deutlich, während in Q_2 Marias Charakter verschwommen erscheint. Demnach übernahm Sh. wohl zuerst genau und schwächte dann bei der Überarbeitung seines Hamletstoffes die auffallenden Parallelen ab. Immerhin wirft gerade dieses Moment ein grelles Licht auf Sh.'s wirkliches Verhältnis zu M.

Auch eine Vergleichung der gedanklichen und wörtlichen Anklänge wird uns noch manches Material für unsere Auffassung liefern. Wenden wir zunächst unser Interesse der Szene zwischen Hamlet und seiner Mutter zu, als der Geist zum zweiten Male erscheint. Im 2. Kapitel habe ich versucht, die Ähnlichkeit mit einer Szene in *A.* + *M.* nachzuweisen. Ob hierin M. die Priorität hat, ist schwer zu sagen. Im *B. B.* finden wir nämlich schon in großen Zügen ungefähr dieselbe Situation wie bei der betreffenden Hamletstelle. Allerdings bietet hier das Zwiegespräch zwischen Mutter und Sohn noch absolut keine Ähnlichkeit mit der in Betracht kommenden Szene in *A.* + *M.* Deshalb und wegen der auffallenden Ähnlichkeit der betreffenden Stellen bei Sh. und M. neige ich der Ansicht zu, daß diese Sh.-stelle nicht aus *U.* stammt, sondern daß er auch hierin von M. beeinflußt wurde. Allerdings ist dieses Moment nicht so überzeugend, daß man es als zwingend hinstellen könnte. Immerhin sehe ich darin einen Anklang an M. Dasselbe glaube ich von folgendem: *A. R.* III, 1, 188 ff. sagt Antonio:

> Now gapes the graves, and through their yawns let loose
> Imprison'd spirits to revisit earth;

> And now, swart night, to swell thy hour out,
> Behold I spurt warm blood in thy black eyes.

Antonio sagt diese Worte in der unheimlich-schauerlichen Szene in der Markuskirche, nachdem auf sein Zaudern hin, Julio zu ermorden, der Geist seines Vaters "Revenge" gerufen hat, gerade in dem Augenblick, wo er den unschuldigen Julio dahinschlachtet. Diese Worte werden die Bühnenwirksamkeit dieser Szene nicht wenig erhöht haben dadurch, daß sie bei den Zuschauern ein Gruseln hervorriefen.

Eine ganz auffallende Parallele im Verlauf der Handlung, in der Situation und in den Worten finden wir in *H.* III, 2, 407: Der König ist gerade nach dem Schauspiel auffällig verstört davongeeilt und hat dadurch Hamlet über seine Schuld Gewißheit verschafft. Hamlets wilde Lustigkeit darüber wirkt schon unheimlich. Da bringt Polonius die Nachricht, daß die Königin ihren Sohn zu einer Unterredung auf ihr Zimmer einladet. Polonius eilt mit der Nachricht davon, daß Hamlet sofort zu ihr kommen werde. Der Zuschauer merkt, daß etwas Unheimliches in der Luft liegt. Da wird das Schauerliche noch durch Hamlets Worte gesteigert:

> 'Tis now the very witching time of night
> When churchyards yawn, and hell itself breathes out
> Contagion to this world; now could I drink hot blood,
> And do such bitter business as the day
> Would quake to look on.

Unleugbar tragen in beiden Dramen diese Worte nicht unerheblich dazu bei, die unheimliche Wirkung zu erhöhen, das Gruseln der Zuschauer hervorzurufen und die Spannung aufs höchste zu steigern. Stoll (p. 102), der schon auf diese Parallele aufmerksam macht, nimmt an, daß sie aus *U.* stammt, da sie so sehr in dem Stil des Kydschen Melodrams geschrieben wäre. Ich kann dieser Ansicht nicht zustimmen. Dazu kommt noch, daß weder im *B. B.* noch in Q_1 eine Spur davon vorhanden ist. Sollte das Fehlen in beiden früheren Fassungen lediglich ein Zufall sein? Wenn man sich die auffällige Ähnlichkeit mit der M.-Stelle vor Augen hält, so gewinnt doch die Auffassung sehr an Wahrscheinlichkeit, daß ebenfalls hierin M. die Priorität hat und daß Sh. sich diesen Bühneneffekt nicht entgehen ließ.

Doch aus dem melancholischen Ausbruch 'Heart wilt not break', den wir in beiden Dramen finden, läßt sich kaum eine direkte Beeinflussung feststellen. (Siehe S. 45/46.) Derartige Ausbrüche finden ihre Erklärung wohl im Melancholikertyp, den wir ja schon für *U.* annehmen. Daraus etwas schließen zu wollen, hieße entschieden zu weit gehen.

Mehr Gewicht lege ich jedoch der Tatsache bei, daß beide Rächer geloben, von nun an ihr ganzes Sinnen und Trachten nur der Rache zu weihen (vgl. S. 46). Davon ist im *B. B.* nicht die Rede. Hamlet sagt hier nur, daß er seinen Vater rächen wolle. Da außerdem in beiden Dramen unverkennbar ein gedanklicher Anklang vorliegt, nehme ich auch hierin eine Beeinflussung Sh.'s durch M. an.

Dem Stilanklang, den wir dabei gefunden haben, wie der Schurke dem Rächer entgegentritt, um ihn zu trösten und seine trübe Stimmung zu verscheuchen, wird für unsere Zwecke nicht allzuviel Bedeutung zuzuschreiben sein. Denselben Zug finden wir im *B. B.* und in der *Sp. Tr.*, so daß man das wohl auf Kyds Konto setzen kann.

Auch die Erscheinung, daß der Geist einmal von unten heraufspricht, finden wir schon im *B. B.* Sie ist demnach auch für *U.* anzusetzen. Allerdings spricht hierbei im *B. B.* Hamlet den Geist überhaupt nicht an. Er sagt nur: „Holla? was ist dieses?" und beim zweiten Male „Dieses muß was Sonderliches bedeuten." Demnach ist es möglich, daß Sh. hierin durch M. beeinflußt wurde, wenn dieser Zug auch zu unbedeutend ist, als daß man ihm größere Wichtigkeit zuschreiben könnte.

Zu den gedanklichen und wörtlichen Anklängen kritisch Stellung zu nehmen, ist äußerst schwierig, da uns hierfür *B. B.* keine Dienste leisten kann. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß *B. B.* ein verderbter Abkömmling von *U.* ist. Daher ist es ganz ausgeschlossen, ihn als Prüfstein für Stilanklänge zu verwenden.

Wir haben jedoch an den einzelnen Motiven, Situationen und Charakteren so häufig Sh.'s Abhängigkeit von M. nachweisen können, daß wir die gedanklichen und wörtlichen Anklänge unbeschadet ausschalten könnten.

* * *

Wenn wir alle Einzelheiten überschauen, in denen wir eine Entlehnung Sh.'s von M. feststellten, so müssen wir zugeben, daß die Anleihe, die Sh. im *H.* bei M.'s *A. R.* gemacht hat, durchaus keine unbedeutende ist. Es ist nach allem nur erstaunlich, daß noch niemals darauf hingewiesen wurde. Unzweifelhaft gewinnt auch M.'s Stellung durch die festgestellten Tatsachen nicht unerheblich an Bedeutung. Vor allem bringt jedoch das aufgeführte Material wieder neues Licht in die wahre Stellung Sh.'s zu seinen Zeitgenossen.

Einen weiteren Beitrag dazu wird auch die Vergleichung von Sh.'s *King Lear* und *Othello* mit M.'s *Malcontent* liefern.

Lebenslauf.

Am 27. Mai 1895 wurde ich, Friedrich Berthold Radebrecht; als Sohn des Königl. Bahnmeisters Friedrich Wilhelm Radebrecht zu Paruschowitz, Kreis Rybnik (O.-S.), geboren. Den ersten Unterricht erhielt ich in der Volksschule zu Gleiwitz; von Ostern 1905 ab besuchte ich die dortige Königl. Oberrealschule, die ich Ostern 1914 mit dem Reifezeugnis verließ. Da ich mich dem technischen Studium widmen wollte, arbeitete ich zunächst praktisch in einem oberschlesischen Hüttenwerk. Bei Kriegsausbruch trat ich als Kriegsfreiwilliger in das Ulanen-Regiment 2 ein, wurde jedoch bald wieder entlassen. Daraufhin bezog ich die Technische Hochschule zu Breslau. Am 7. Januar 1915 gelang es mir, beim Fußartillerie-Regiment 5 als Kriegsfreiwilliger anzukommen; mit diesem Regiment nahm ich am Feldzug in Rußland teil. Am 20. April 1915 wurde ich dann aus dem Heere entlassen. Seitdem studiere ich an der Universität Breslau neuere Sprachen und Germanistik.

Während meiner Studienzeit nahm ich an den Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren teil:

Appel, Baumgartner, Foerster, Hilka, Hönigswald, Jordan, Sarrazin, Schücking, Siebs, Stern.

Ich danke allen meinen verehrten Lehrern auch an dieser Stelle für die freundliche Förderung meiner Studien. Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Schücking, der diese Arbeit anregte und mich bei ihrer Abfassung, wie auch in allen anderen Studienangelegenheiten in liebenswürdigster Weise mit seinem Rat unterstützte.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).